ODRODZENIE
TYGODNIK

Cena 25 zł — Warszawa, dnia 5 lutego 1950 r. — Rok VII Nr 6 (271)

W TRZYLECIE PREZYDENTURY BOLESŁAWA BIERUTA



Prezydent przy kaszcie drukarskiej podczas zwiedzania drukarni Czytelnika

BOLESŁAW BIERUT

O KULTURĘ SOCJALISTYCZNĄ

Wśród różnych środków oddziaływania na ludzi, sztuka bodaj najgłębiej i najwszechstronniej oddziaływuje na społeczeństwo, kształtuje je, urabia i wychowuje. Dzieło sztuki działa głęboko, zarówno na umysł, jak uczucia i wyobraźnię, może wstrząsnąć człowiekiem, przekonać go i porwać. Wystarczy dla przykładu wspomnieć jak wielką rolę w naszej historii kształtowania ducha narodu, w mobilizacji całego społeczeństwa polskiego odegrali w okresie niewoli Mickiewicz, Słowacki. Trzeba, żeby nasi twórcy współcześni pamiętali, że ich dzieła powinny kształtować, porywać i wychowywać naród. Trzeba, aby nasi twórcy, nasza literatura, nasz teatr, nasza muzyka, nasz film związany był jak najściślej ze społeczeństwem, z jego bolączkami i dążeniami, z jego wysiłkami, pracą, marzeniami, aby wskazywały mu drogę, mobilizowały do twórczej pracy, aby wydobywały z ludzi najszlachetniejsze pierwiastki, stawały się bodźcem postępu i doskonalenia społecznego.

To wielkie zadanie sztuka będzie mogła spełnić tylko wtedy, jeśli czerpać będzie swoje soki, swoją treść z tych samych źródeł, z których czerpie treść swego życia, pracy i walki o nową Polskę całe nasze społeczeństwo, cały nasz naród.

(Z Przemówienia Prezydenta Bolesława Bieruta na otwarcie Radiostacji Wrocławskiej).

TADEUSZ URGACZ

BALLADA O KONFERENCJI

Dyrektor nagle zziąbł, błysnął blado —
to już góra lodu nie dyrektor —
rozdziawione usta konferencji
ściął
język zgiął nad stołu ladą

— Ech, to!
ja tu na darmo mowy nie trzymam,
zgaście łysiny, zapalcie uszy.
Zwracam uwagę,
czai się zima
i mróz na cztery nogi kuty.
Żeby zawczasu zapobiec złemu
i wydobycie podnieść do nieba
ja, towarzysze, melduję
że
w Jaworznicko - Mikołowskiej
republice węgla
źle.

Może powiecie:
deszcz pesymizmu
spłukał go do cna i straszy nas —
lecz, towarzysze,
jesień już pluje,
na hałdach ciepło wyjada wiatr
słomiane słońce sabotuje
a u nas ciągle tak a tak —

kopalnie rosną,
a na wykresie
jak konwój mrówek szlak wydobycia
coraz to wyżej zajeżdża dumnie.
Przyznaję, norma pod ręką gnie się,
lecz aby wyżej, lecz aby ciągle
nie starczy tylko zaciskać zęby,
lecz jakiś środek wynaleźć złoty,
cud personalny trzeba wydębić,
kopalniom więcej fachowców dać.

DZIAŁ PLANOWANIA:
czterech techników
dwóch mechaników
i referentów.

DZIAŁ INWESTYCJI, trudny dział:
pięciu techników,
górników trzech
oraz dwóch młodych referentów.

DZIAŁ MECHANICZNY:
tutaj trzeba
technika-mechanika i
techników-warsztatowców

BIURO
PROJEKTÓW STUDIÓW zgłasza
ośmiu górników-inżynierów.

DZIAŁ GÓRNICZY:
rębaczy nowych i ze stu.

Bez nich my planu nie przekroczymy.

Usiadł dyrektor. Za oknem deszcz
grał konferencji tanga ciszy.

Tymczasem w mieście bohater knajp
cmokał cygaro i „twarde“ liczył.
Polska, psze pana, to taki kraj
gdzie poza czarną giełdą — czarno,
w Polsce, psze pana, choć byle rab
łeb se zatraca dla tony węgla...
urwał tłustogęb, bohater knajp,
i nagle noc go żżarła ciemna.

A konferencja jak konferencja
sprawa to była jasna jak światło
Wstał przedstawiciel Rad Zakładowych
i krótko ciepłym głosem zakasłnął:

Brak nam fachowców no to podajcie
do gazet, prasa ma długi ozór...

Nie będzie echa.

...to dyrektorze
w pocie będziemy pływać jak w morzu.
Będziemy setnić się i piętrzyć,
każdy z nas starczy choćby za dwóch.
szlak wydobycia jak konwój mrówek
w niebo się będzie drapać bez słów.
Nie ma fachowców,
będą fachowcy,
zdzierżymy jeszcze tych parę lat,
lecz już naprzeciw rżną pokolenia
i koziołkuje młodzieńcy żar.
Ot, po zmartwieniu już, dyrektorze,
aż uśmiech wjeżdża zaraz na pysk
na myśl, że wszystko dla rewolucji,
bo rewolucja to przecież my.

I dyrektor roześmiany rzekł
jakby dostał elektrycznym sprzęgłem:
towarzysze, dobrze, dobrze jest
w naszej małej republice węgla.

Pięciolecie TRYBUNY ROBOTNICZEJ

Istnieje w kraju pismo wypracowujące nowy styl gazety — organizatora mas. Pismo to skupia 1600 korespondentów robotniczych.

Istnieje pismo, które twórczo popularyzuje ruch współzawodnictwa w górnictwie. To ono podało krajowi nazwiska Pstrowskiego, Zielińskiego, Markiewki — było nie tylko świadkiem i komentatorem, ale współorganizatorem ruchu. Pismo to pierwsze zorganizowało wielkie spotkanie naukowców z robotnikami - racjonalizatorami na konferencji profesorów Politechniki Gliwickiej z aktywem robotniczym. Ono właśnie otwarło i prowadzi nieustępliwie kampanię walki z biurokracją, z brakami w pracy, utrwalając nowy styl partyjnej gazety. Pismo to osiąga dziś przeszło 450.000 egzemplarzy dziennego nakładu.

Redakcja „Odrodzenia“ w pięciolecie powstania „Trybuny „Robotniczej“ przesyła jej życzenia dalszej twórczej, nowatorskiej społecznie pracy wyrażając przy okazji nadzieję, że i pisma naszej kultury potrafią z tej pracy wziąć piękny przykład.

MAKSYM RYLSKI

Mickiewiczowi

Ty nie jak pomnik ponad nami
wysoko w błękit wznosisz oczy —
Ty z nami razem, nasz Adamie,
w dni nasze nieśmiertelne kroczysz.

Ty z Aleksandrem, Ty z Tarasem
patrzyłeś mądrze w dal odwieczną,
przeto nie zardzewieje w czasie
śpiew Wajdelotów, śpiew Wasz wieszczy.

Nie tylkoś podziw wzbudził w świecie.
„Trybuny Ludów“. Ty to przecie
nie tylkoś sławę zdobył: słowy
wstrząsałeś serca mas ludowych!

I w dobie, kiedy glob nasz cały
w ogromnej łączy się rodzinie,
wśród zgiełku świata płonie chwałą,
o Mickiewiczu, Twoje imię!

Pierwodruk „Trybuna Ludu“ z dn. 2.II.1950.

FRANCISZEK TEODOR CSOKOR

Adam Mickiewicz i jego legion

Fragmenty słuchowiska

Słuchowisko Pt. Adam Mickiewicz i jego Legion“ napisał prezes austriackiego PEN-Clubu Teodor Csokor, który przybył do Warszawy na uroczystości związane z odsłonięciem pomnika Mickiewicza.

Cofamy zegar dziejów o jeden wiek.

Mamy więc burzliwy rok 1848. Jesteśmy w Rzymie pod panowaniem potrójnie ukoronowanego, papieża Piusa IX. Rzym setkami dzwonów obwieszcza radość z powodu wolności przyrzeczonej mu przez niego.

Między tymi, którzy się radują, jest uchodźca z Polski, poeta, którego poważał Schiller i na którego gorejącej twarzy z miłością spoczywało spojrzenie Goethego.

* * *

Głos: Adam Mickiewicz?
Mickiewicz: Jam jest!
Głos: Urodzony w Polsce...
Mickiewicz: ...W ostatnich latach przed początkiem tego wieku.
Głos: Przez Rosjan uwięziony, skazany, wygnany...
Mickiewicz: Nie przez Rosjan, przez cara Rosjan.
Głos: Ścigany, zesłany na banicję w Polsce i w Rosji.
Mickiewicz: Kochany przez najlepszych w Rosji i w Polsce.
Głos: Pisałeś książki pełne nienawiści i buntu!
Mickiewicz: Bunt przeciw niesprawiedliwości! Nienawiść do przemocy!
Głos: Dokąd chcesz iść?
Mickiewicz: Do Ojca Świętego!
Głos: Jego państwem jest pokój!
Mickiewicz: Moim także. Lecz dopiero wtedy, gdy człowiek człowiekowi nie będzie wilkiem lecz bratem!
Głos: Człowiek taki wejdzie do królestwa niebieskiego. Tylko królestwo niebieskie nigdy nie przychodzi do ludzi.
Mickiewicz: A przecież modlimy się, by królestwo to do nas przyszło!
Głos: Tak! Przez drogę krzyżową!
Mickiewicz: Więc wkraczam na nią, a wraz ze mną moi towarzysze, Legion!
Głos: Idź, lecz nie skarż się, gdy będziecie tam cierpieć.

* * *

Pierwszy głos: Król uciekł z Paryża.
Drugi: Kossuth powstał w Budapeszcie!
Trzeci: Rewolucja zwycięża w Wiedniu!

* * *

Mickiewicz: Kto tu jest wodzem robotników?
Gierycz: Trybun Cicerouacchio.
Mickiewicz: Do niego!

* * *

Mickiewicz: Czy mieszka tu woźnica Angelo Brunetti, którego nazywają Cicerouacchio?
Cicerouacchio: Ja nim jestem. Teraz jednak dowodzę
Mickiewicz: Nazywam się Adam Mickiewicz.
Cicerouacchio: O tobie wiem dosyć. „Rycerz damy Wolności“ — tak się nazywasz.
Mickiewicz: A ty się nazywasz — „Trybun Ludu Rzymskiego“.
Cicerouacchio: To nie żart jak u ciebie. Trybuni ludu nie są fantastami. Rzadko im się zdarza umierać w łóżku. Tak już od czasu Grakchów. Ale to nie szkodzi. Lorenzo, przynieś wina!
Mickiewicz: Ten chłopak jest twoim synem?
Cicerouacchio: I także mym najmłodszym żołnierzem. Trzynaście lat. Moja kobieta płacze i krzywo na mnie patrzy. Ale on chce iść ze mną.
Mickiewicz: My też chcemy z tobą!
Cicerouacchio: Ty i kto jeszcze?
Mickiewicz: Legion, który zbieram. Dziś jest nas zaledwie dwunastu. Ale zanim dojdziemy do Mediolanu, będziemy liczyć tysiące.

(Dokończenie na stronie drugiej)

MAKSYM TANK

O POKÓJ

(Z notatnika praskiego)

W niezagasłym gwiazdozbiorze
Pobratanych ziem
Nie najsłabiej świeci gwiazda
Białorusi mej.

Przebiegają mój kraj
Wody Dniepru i Dźwiny,
Pozdrawiają go szumem
Białoruskie sośniny...
Nie masz kresu przestrzeniom
Ornej ziemi i borów,
Zorał długie milczenie
Huk
żelaznych
traktorów...

Gdzie dla zadum sokolich
Wiele przestrzeni,
Gdzie się krząta mój naród
W zbożnym skupieniu,
Gdzie Kupały i Kolasy
Pieśni śpiewają,
Tam lasy
Partyzancką sławą rozdzwaniają...

Żyje sława ojczysta
Pod leśną ściółką .
Nie zapomnieć jej — leśnej
Niemieckim pułkom...
Wiotkie piaski przybyszów stopy
paliły,

Czarne krzyże zamknęły
Obce mogiły .
Zacisnęła je ziemia
Śniegiem i wydmą.
Jednak zgliszcza — pomniki
Dziś jeszcze stygną...
Świeże miasta wyrosły
Z ognia i głodu —
Znów sad kwiecie urodził
I słońcu podał...
Ruń nam pola zieleni,
Kwitnie kok-sagyz...
Znowu drogi karczuje
w przyszłość
socjalizm.

Przyjaciele, na kongres
Przybyłem do Was,
By powtórzyć Wam
Drogiej ojczyzny słowa.
Powiadała mi ziemia,
Że nie pragnie, dostojna,
By strugami krwawymi
Nawadniała ją wojna,
Aby czołgi i działa
Przeorały ją,
Aby łzami sieroty
Zapładniano ją.
Powiadało mi niebo,
Jak to źle
Odzwierciadlać pożary
W nocnej mgle
I oglądać szerokie pole zgliszcz
I codziennie w chochołach dymu
tk·wić.

Powiadały mi drzewa
Młodych lat,
Jak im ciężko — kalekom
Wydać kwiat,
Jak im smutno
Nad czarną wyrwą rosnąć
I gałązki zwęglone
Prężyć wiosną.
Powiadały mi ptaki
Z jakim żalem
Uchodziły z ojczyzny
W cudze dale...
Że już nie chcą
W obczyźnie
Z jękiem krążyć
I ku gwiazdom rozbitym
Myślą zdążać.
Powiadały mi rzeki,
Jaką szkodę
Czyni granat, gdy zbruka
Czystą wodę.
Tożby chciały przepływać
Modre,
proste
Nosić szkuty ładowne, smukłe
wiosła.

Turbinami obracać
I wieść w szranki
Bukiet pieśni weselnych
I rumianki,
I o zmierzchu,
Nim spadnie mrok siny
Kołysaniem
uciszać białe trzciny.

Bracia,
Wszyscy, komu dziś drogi
Pokój i świat,
Braterstwo ludzi wolnych
I czysty błękit,
I wiosna,
Grająca na gęślach drzew,
Młodość wesoła
I szczęście dziecka
I rytmiczne stukanie kołyski
w ciszy wieczoru
— My, obrońcy prawdy,
Ściskamy wasze dłonie,
My żołnierze Stalingradu
Ściskamy wasze dłonie,
My, ludzie radzieccy,
Ściskamy wasze dłonie.

I odtąd już nikt nigdy
Żelazem, ani werblem
Uścisku rąk uczciwych
Brutalnie nie rozerwie.

Kto przyjaźni zapragnął,
Przy nas znajdzie,
I kto prawdy zapragnął,
Prawdę znajdzie,
I kto pieśni zapragnął,
Pieśń odnajdzie,
Lecz kto wicher rozsiewa
W burze zajdzie.

Dniem i nocą
Rozbrzmiewa
Dziś nad światem
Głos pokoju —
Przebija kazamaty.
Nie zatrzymają go graniczne
posterunki,
Zasiek drutów kolczastych
Przechodzi bez rynsztunku .
Nie zatrzyma go góra,
Nie zatrzyma i rzeka,
Na nic chłodne bagnety,
Niczym — przestrzeń daleka.

Wstąpiłeś, wielki głosie
Nad kolumny New-Yorku,
Złote doki i forty.
Nad Chinami wolnymi
Rychło zeciągniesz wartę,
Wręczasz biały proporzec
Europie rozdartej.
Dźwięczże
mocniej,
donośniej,
Tocz się ciężki jak rzeka,
Dziej się Wolo zwycięska
Pełń się
Słowo Człowieka.

1949 r.

przekład z ukraińskiego
Tadeusz Chróścielewski

Adam Mickiewicz i jego Legion

(Dokończenie ze strony pierwszej)

Cicerouacchio: Rycerzu damy Wolności, ty marzysz! Zdrowie Twoje i twojego legionu!

Mickiewicz: Twoje i twoich!

Cicerouacchio: Za waszą i naszą wolność!

Mickiewicz: Wybacz mi, że cię nachodzę. Lecz nas czas stoi w płomieniach.

Cicerouacchio: Wybacz, że cię lepiej nie ugościłem. Ale przybywasz do gołego domu robotnika ze złotego domu Papieża.

Mickiewicz: Tu mi jest przyjemniej niż tam. Ale Papież będzie z nami!

Cicerouacchio: Ty marzycielu, teraz muszę cię obudzić! Twój Ojciec Święty, który dziś idzie z nami, jutro zwróci się przeciw nam. Pellegrini Rossi, który jest teraz jego doradcą, jutro będzie musiał się stać moim wrogiem. Miejsce gdzie żyją, określa ich. Kto w cieple żyje, nie może pojąć zimna.

Mickiewicz: Straszny jesteś!

Cicerouacchio: Ten świat jest straszny: bogactwo i nędza. Brak porozumienia między jednym a drugą.

Mickiewicz: My go zmienimy.

Cicerouacchio: Nie zmienimy dopóty, dopóki obcy będą rządzić na naszej ziemi. Wpierw od obcych musimy się wyzwolić!

* * *

Wołania — Adam Mickiewicz! Adam Mickiewicz!

Mickiewicz: Florentyńscy bracia! Ludu Toskański! Polska została ukrzyżowana, by powstać i przynieść wyzwolenie wszystkim narodom. I wasza czcigodna republika została przed czterystu laty ukrzyżowana. I wy także powstaniecie..

* * *

Mickiewicz: Bracia w Bolonii! Tu jest nas garstka: ja i dwunastu moich przyjaciół! Lecz przez nasze usta przemawia osiemdziesiąt milionów ludzi. Szósta część ziemi jest nasza. I w imieniu tych milionów prowadzimy wojnę przeciw barbarzyńcom u siebie i u was. Wygnamy ich z Italii! Wygnamy ich z całego świata!

* * *

Mickiewicz: Bracia z Modeny! Wasi ojcowie i synowie, którzy zginęli w Morawskiej fortecy w Spielbergu maszerują z nami. Wspólnie będziemy walczyć we Włoszech za Polskę, w Polsce za was!

* * *

Mickiewicz: Bracia z Mediolanu! Bracia pięciu dni sławy! Zbirowie kongresu wiedeńskiego wydarli nasz i wasz naród z księgi życia, teraz jednak podajemy sobie ręce i zaprzysięgamy Braterski Związek Narodów Kontynentu, gdyż my tu wszyscy jesteśmy tylko częścią jedynego narodu, a ten naród nazywa się Europa!

* * *

Głos: Meldunek z głównej kwatery. Adamie Mickiewiczu! Król zawarł zawieszenie broni z Habsburgami! Wojna dobiega końca. Uciekaj przez granicę!

Mickiewicz: Cicerouacchio?

Głos: Cicerouacchio został rozstrzelany wraz ze swym synem i ośmiu swymi ludźmi.

Mickiewicz: Garibaldi?

Głos: Musi uciekać przez granicę jak i ty!

Mickiewicz *(załamującym się głosem:* Bracia! Bracia! *(zrozpaczony)* Nie ma tu więcej nikogo?

Echo: Nikogo! — Nikogo! — Nikogo!

Głos pierwszy: Adamie Mickiewiczu, przybywamy!

Głos drugi: Ze wschodu! Z zachodu! Z południa! Z północy!

Głos trzeci: Z czterech części świata przybywamy.

Głos czwarty: Ze starego i z nowego świata!

Głos piąty: Z Ziemi Świętej!

Głos pierwszy: Z pustyni Afryki!

Głos drugi: Z Rosji! Z Persji!

Głos trzeci: Spod słońca Italii!

Głos czwarty: Z ruin Warszawy!

Głos piąty: Z Ghetta na Karmelickiej!

Głos pierwszy: Nasz pochód nie ma końca, on idzie wokół ziemi!

Głos drugi: Wokół tej ziemi pełnej barier i granic!

Głos trzeci: Wokół tej ziemi pełnej strachu i obłędu!

Głos czwarty: Wokół tej ziemi mającej dość miejsca dla wszystkich!

Głos piąty: Miejsca dla ludzi wolności i pokoju!

Głos pierwszy: Miejsca dla miłości!

Franciszek Teodor Csokor
przełożył
Kazimierz Wolff-Zdzienicki

JERZY PŁAŻEWSKI

JUBILEUSZ I NIEPOROZUMIENIE

Pretekstem do omówienia naszego periodyku filmowego mógłby być fakt, że Polska Kronika Filmowa ukończyła właśnie pięć lat, i że ta rocznica upoważnia życzliwych znajomych do zajęcia się jej przyszłością.

W pięć lat po wypuszczeniu na ekrany pierwszego numeru PKF, jego wydawca, Wytwórnia Filmów Dokumentarnych, zaprosiła na pokaz „Listu górnika" według scenariusza M. Niewiarowskiego.

„List górnika" jest mocną, po prostu, ale bardzo przez to prawdziwie opowiedzianą historią Czesława Zielińskiego, ukrytego pod nazwiskiem Pawlaka. Film nie jest wyłącznie filmem o Pawlaku. Mówi on o ciężkim, czasem aż niewdzięcznym trudzie racjonalizatora, mającego ambicję opanowania przyrody; o wielkiej walce, jaką staczać musi człowiek wytyczający nowe drogi produkcji ze wszelkiego rodzaju biurokratami, rutynistami i chwalcami starych metod.

Losy pomysłu Pawlaka przedstawione są z całą życiową prawdą. Scenarzysta do spółki z reżyserem J. Voglem, wydobył w filmie prawdę nie tylko o racjonalizacji pracy, ale i o racjonalizatorze-człowieku. Mimo pewnych usterek, film jest dobry i nowatorski.

Po pokazie zaczęła się dyskusja.

— Jaka szkoda, że nie zrobiono z tego filmu fabularnego, pełnometrażowego — westchnął ktoś, a kto inny dodał zaraz:

— Właściwie to, cośmy przed chwilą widzieli, to już wcale nie film dokumentarny. To film fabularny, tyle, że krótszy, niż normalnie. Po co dublujecie robotę Wytwórni Filmów Fabularnych?

Pierwszy dyskutant miał zupełną rację. „List górnika" można było uczynić filmem fabularnym. Natomiast drugi dyskutant zaprezentował pogląd bardzo niebezpieczny. Bo, idąc po linii jego rozumowania, póki film pokazuje maszynę, taśmę produkcyjną, traktory, czy lasy i tylko z daleka małe figurki uwijających się przy pracy ludzi — póty jest dokumentarny. Skoro jednak zaczyna nam opowiadać o człowieku, zbliżać go do widza, uzasadniać społeczne jego działanie — wtedy wykracza poza ramy działalności Wytwórni Filmów Dokumentarnych. Granica kompetencji. Koniec. Kropka.

To uporczywe rozgraniczanie kinematografii fabularnej i dokumentarnej jest zasadniczym nieporozumieniem.

Posłużmy się analogią: PKF, to filmowa publicystyka, tygodnik, podobny ze względu na swe zadania do tygodnika drukowanego, przy zachowaniu całego bogactwa odmienności formy wypowiadania się. We współczesnym tygodniku drukowanym granica między literackim reportażem a nowelą o aktualnej tematyce zaciera się coraz bardziej. A jednak żaden redaktor naczelny nie poucza wyjeżdżającego na reportaż pisarza: „Niech pan tylko, broń Boże, nie napisze noweli z dialogami i akcją; reportaż musi być suchy, napchany cyframi i faktami, oficjalny. Nie jesteśmy tygodnikiem literackim".

Pamiętamy jeszcze przedwojennego PAT'a, z jego przysłowiowym przecinaniem wstęg. Czymże był PAT? Narzędziem do odrealniania — w duchu sanacyjnej tromtadracji — ówczesnego życia, do zasłaniania oblicza dnia płaszczykiem dętych frazesów i radosnych bajeczek o budującej jedności narodowej.

Cieszymy się, że PKF nie przypomina PAT'a. Ale to stwierdzenie nie wystarcza już dziś, w szóstym roku jego istnienia, który jest równocześnie pierwszym rokiem planu sześcioletniego. Epoka, którą tworzymy, stawia nowe i wielkie zadania. PKF ma o tej epoce mówić i do jej tworzenia mobilizować.

Materiały Kroniki, znowu wykorzystując porównanie z publicystyką drukowaną, można podzielić z grubsza na informacje i reportaże. Przewaga w Kronice tych pierwszych nadaje jej ów sztywny charakter a k a d e m i c k i, pochodzący nie od akademików, lecz od okolicznościowych akademii, które o nim decydują.

Bezsprzeczna wyższość publicystyki filmowej nad drukowaną kryje się w tym, że opowiadanie bardziej zaciekawia i przekonywa odbiorcę. Mimo, że upłynęło już kilka lat, pamiętam jeszcze dokładnie opowiadanie PKF o lokatorach pewnego warszawskiego mieszkania w ruinach: małe dzieci drapały się doń po drabinie, a wewnątrz student Politechniki pracował dosłownie na piecu. Opowiadanie mówiło: oto, jak w najtrudniejszych warunkach mieszkańcy stolicy potrafią mieszkać i wydajnie pracować dla społeczeństwa. Natomiast w związku z kolonią mariensztacką pokazano tylko jakąś urzędową i nudną przeprowadzkę przodownika pracy, zamiast wycinka życia.

Obrazowość języka filmowego nadaje się doskonale do reportażu filmowego, który może być jednocześnie doskonałym artykułem wstępnym, felietonem, artykułem popularyzującym wiedzę, humoreską itd.

Unikać zaś trzeba informacji (co nie dotyczy, rzecz jasna, wydarzeń o państwowej doniosłości). Oficjalna, sucha informacja o zjeździe statutowym wojewódzkiego zarządu Związku Samopomocy Chłopskiej, czy o akademii, urządzonej staraniem Polskiego Czerwonego Krzyża, pokazująca fragment prezydialnego stołu czy sali obrad, mija się ze swoim celem o tyle, że jako sama informacja jest w stosunku do prasy opóźniona.

Dlaczego zamiast tego nie nakręcić w kuluarach zjazdu autentycznych rozmów z delegatami, opartych nawet na szkieletowym scenariuszu? Albo po prostu nakręcić moment realizacji uchwał zjazdu ZSCh, lub zdarzenie z pewnej przychodni PCK.

Zagadnienie skuteczności publicystycznej Kroniki sprowadzić można ogólnie do postulatu: żaden temat Kroniki nie powinien być nakręcany na oślep, b e z s c e n a r i u s z a. Mechaniczne wysyłanie operatora do miejscowości X, czy na imprezę Y, bez drobiazgowo rozpracowanego scenariusza, w nieznane, powinno mieć miejsce tylko w istotnie nagłych wypadkach.

Każdy widz Kroniki może się łatwo przyłapać na samorzutnym poklasku dla tego, czy innego „artykułu", który „się udał". Trzeba, żeby się „udawały" wszystkie. Niech ich będzie mniej (wszystkiego i tak nie można pokazać), ale niech każdy będzie prawdziwą i przekonywającą opowieścią o naszym dziś. Małym — jak powiedział ów dyskutant — filmem fabularnym.

Jerzy Płażewski

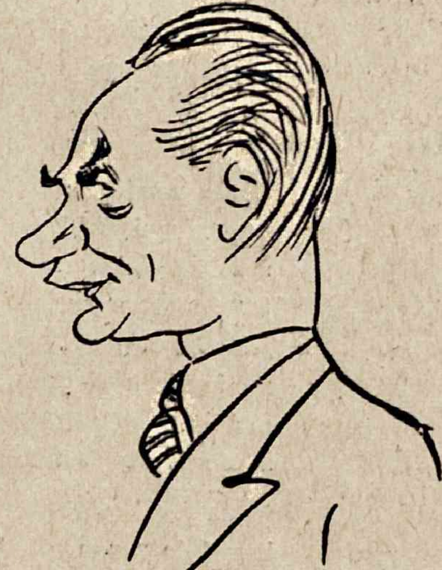
Goście zagraniczni na odsłonięc u pomnika Adama Mickiewicza

Rys. JOTES


Mikołaj Tichonow (ZSRR)


Maksym Rylski (ZSRR)


Anton Venclova (ZSRR)


Józef Rybak (Czechosłowacja)


Elżbieta Bogriana (Bulgaria)


Kole Jakowa (Albania)

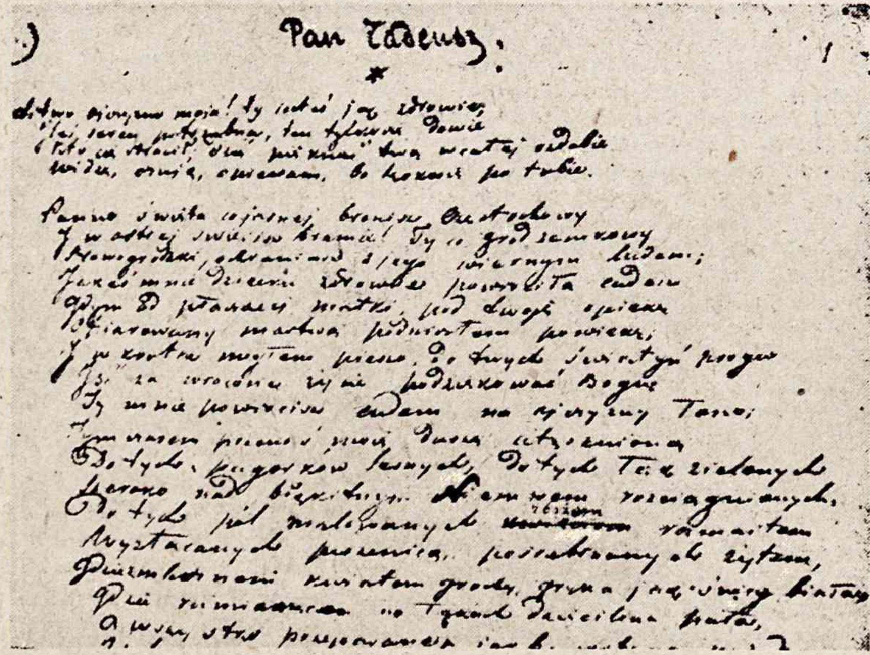

Margaret Long (Anglia)


Louis Pierard (Belgia)


Antonio Banfi (Włochy)


Hans Marschwitz (Niem. Rep. Dem.)

Wydanie fototypiczne „PANA TADEUSZA" przez „Ossolineum" WE WROCŁAWIU



Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu wydał w Roku Mickiewiczowskim edycję fototypiczną „Pana Tadeusza". Ze wstępu Tadeusza Mikulskiego zamieszczamy informację o kolejach oryginału „Pana Tadeusza".

Z początkiem września 1939 r., w miesiącu wojny polsko-niemieckiej, autograf „Pana Tadeusza" z biblioteki Tarnowskich w Dzikowie został przewieziony dla bezpieczeństwa do Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. Z prywatnej, stawał się teraz własnością publiczną, narodową. Jerzy Borejsza, ówczesny dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich powołał 15 stycznia 1940 specjalną Komisję do sprawowania opieki nad zabytkiem. Dnia 26 stycznia 1940 Aleksander Semkowicz przystąpił do pracy nad oprawą rękopisu, który z uwagi na bardzo rozmaity skład autografu stanowił trudne zagadnienie introligatorskie. Al. Semkowicz zdołał go rozwiązać z wielkim kunsztem artystycznym. Konserwacja i oprawa rękopisu zostały ukończone 23 lutego 1940. Wcielony do zasobu rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, autograf „Pana Tadeusza" otrzymał sygnaturę 6.932. W 85-tą rocznicę śmierci poety, 25 listopada 1940 r. pojawił się na wystawie mickiewiczowskiej w Bibliotece im. Ossolińskich.

Wiosną 1944 r. „Pan Tadeusz", wywieziony ze Lwowa na skutek zarządzeń niemieckich władz bibliotecznych, znalazł się wyrokiem losu na Dolnym Śląsku, w Adelinie (Adelsdorf). Po zakończeniu działań wojennych trafił do Biblioteki Narodowej w Warszawie. Ale 2 maja 1947 powrócił do Biblioteki im. Ossolińskich we Wrocławiu. Decyzja Józefa Cyrankiewicza, Prezesa Rady Ministrów, zalegalizowała ostatecznie ten stan rzeczy, oddając 12 czerwca 1947 rękopis Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Autograf „Pana Tadeusza" stanowi dumę i radość Miasta.

Studia nad autografem „Pana Tadeusza", prowadzone z wielką gruntownością przede wszystkim przez Romana Pilata i Stanisława Pigonia, musiały doprowadzić do postulatu podobizny fotograficznej. W stulecie „Pana Tadeusza" (1934) projekt ten wysunął Stanisław Pigoń, bardzo zasłużony dla poznania autografów dzieła (z jego to analizy rękopisu wywodzi się układ wydania obecnego, równie jak materiał tego szkicu). Ale Polska Akademia Umiejętności, gdzie prof. Pigoń dyskutował możliwości wydawnicze, nie zdecydowała się wówczas na podjęcie edycji.

Sprawa pojawiła się po raz drugi w programie prac naukowych Roku Mickiewiczowskiego 1948. Posiadanie autografu „Pana Tadeusza" nałożyło szczególny obowiązek na Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. Na posiedzeniu Ogólnopolskiego Komitetu Mickiewiczowskiego 5 listopada 1948, w Belwederze, Antoni Knot, ówczesny dyrektor Zakładu, postawił wniosek wydania edycji fototypicznej „Pana Tadeusza". Apel rozproszonych fragmentów okazał straty autografu, uczynione przez wojnę 1939—1945. Wraz ze zbiorami Biblioteki Krasińskich w Warszawie spłonęły okruchy rękopisu, które ze stołu poety uprzątnął kiedyś Bohdan Jański. Los karty Kronenberga, stanowiącej strzęp księgi VIII, jest mimo poszukiwań nieznany. Obecny stan autografów „Pana Tadeusza" zubożał o te dwie pozycje w stosunku do podstawy źródłowej, na której oparło się wydanie poematu w edycji „Dzieł wszystkich" (T. 4. Warszawa 1934). Natomiast uzupełnienie ówczesnych badań stanowi fragment ks. Jana Wiśniewskiego, wówczas nieznany. Redakcji wydania obecnego wskazał go prof. Stanisław Pigoń na podstawie swojej przedwojennej korespondencji z ks. Wiśniewskim. Ze szczerbami, które powstały w ciągu stulecia, autograf „Pana Tadeusza" ukazuje się po raz pierwszy drukiem w edycji fotograficznej rękopisu. Demonstrując kolejne fazy poematu, od brulionów po odpisy na czysto, wydanie obecne przedstawia warsztat poetycki „Pana Tadeusza". Niechże służy coraz gruntowniejszemu poznawaniu arcydzieła.

Tadeusz Mikulski

KRONIKA RADZIECKA

Literatura narodów Dalekiej Północy. Plemiona i narody Dalekiej Północy mają do zawdzięczenia Rewolucji Październikowej nie tylko zasadnicze przemiany polityczno - społeczno - gospodarcze, ale przede wszystkim głębokie przeobrażenie oświatowo - kulturalne. Do Rewolucji narody te nie miały swego piśmiennictwa, i dopiero po przystąpieniu do Związku Radzieckiego, przyjęły alfabet dostosowując go do swoich wymogów językowych. Pojawiły się pierwsze książki w językach tubylczych. W ciągu roku 1949 ukazały się nakładem Wydawnictwa Naukowo - Pedagogicznego (oddział leningradzki) elementarze, dzieła klasyków literatury rosyjskiej i utwory pisarzy radzieckich.

Utwory M. A. Nexö i T. Dreisera zostaną wydane nakładem Państwowego Wydawnictwa Literatury Pięknej w ciągu czterech lat. Będą to wydania zbiorowe, wielotomowe, które obejmą całość twórczości obu pisarzy. W ciągu br. (1950) ukaże się pierwszy tom **„Dzieł zebranych" M A. Nexö**, (całość będzie się składać z 8 tomów) i pierwszy tom **„Utworów zebranych" T. Dreisera** (całość obejmie 10 tomów).

E. Orzeszkowa w Białoruskiej Republice Radzieckiej. Niebywałą popularnością cieszą się w Białoruskiej Republice Radzieckiej wszystkie utwory Elizy Orzeszkowej. Pracownicy bibliotek i wypożyczalni twierdzą, że książki polskiej powieściopisarki są stale „w ruchu". Muzeum w Grodnie posiada w swoich zbiorach cenne materiały archiwalne i pamiątki związane z życie autorki „Nad Niemnem", odnoszące się przede wszystkim do okresu jej wieloletniej bytności w Grodnie.

Na III Plenum Związku Kompozytorów Radzieckich w Moskwie wysłuchano i przedyskutowano około 220 utworów muzycznych, które powstały lub zostały wydane w r. 1949. Generalny sekretarz Związku **T. Chrennikow**, wygłosił obszerny referat, charakteryzując w nim całokształt twórczości muzycznej. T. Chrennikow zaznaczył, że dzięki wyjątkowo sprzyjającym warunkom, dzięki specjalnej pomocy i opiece, jaką otacza Związek Radziecki ludzi pracy twórczej, kompozytorzy radzieccy osiągnęli wspaniałe wyniki w r. 1949. — Utwory muzyczne cechuje ideowa tematyka, są one poświęcone rzeczywistości, człowiekowi radzieckiemu i jego codziennemu bohaterstwu.

Akademickie wydanie „Dzieł" W. G. Bielińskiego. Instytut Rosyjskiej Literatury Akademii Nauk ZSRR przystępuje do wydania pierwszego, pełnego zbioru **„Dzieł"** znakomitego krytyka rosyjskiego, **W. G. Bielińskiego.** Akademickie wydanie jego „Dzieł" ukaże się w ciągu dwu lat (1950 — 1951) w 12 tomach. Dwa ostatnie tomy obejmą listy. W roku bieżącym ukaże się tom I i VII. Pierwszy tom zawierać będzie utwory z lat 1834 — 1835 r., w tomie siódmym znajdzie czytelnik jedenaście znakomitych rozpraw o Puszkinie, oraz artykuły i recenzje z pierwszej połowy 1843 roku.

W br. przypada 150 rocznica ogłoszenia „Słowa o pułku Igora" Pierwsze drukowane wydanie „Słowa" ukazało się jesienią 1800 r. „Słowo o wyprawie Igora" jest najciekawszym zabytkiem rosyjskiej literatury XII w. i odnalezienie go w r. 1800 przyczyniło się zasadniczych przemian w literaturze rosyjskiej XIX wieku. O znaczeniu „Słowa" najlepiej świadczy to, że z biegiem lat doczekało się ono nowych wydań i tłumaczeń nie tylko na współczesny język rosyjski, ale również tłumaczeń na języki obce. „Słowo o pułku Igora", należy do najlepszych pozycji literatury światowej. **bm**

TADEUSZ BREZA

rysunki MARII HISZPAŃSK.

POEMATY DEDERKI

— Posuńcie się, coś wam pokażę — zawołał naraz Ankiewicz, ucieszony, że znalazł sposób, by przerwać pochwały Goldfarba, kierowane pod jego adresem. — Popatrzcie tylko.

Zrobił sobie miejsce na ławce, na której siedzieli Goldfarb i Szernik. Wcisnąwszy się pomiędzy nich, wyjął z kieszeni i rozłożył na kolanach portfel

— Widzicie — szepnął. We trzech pochylili się nad portfelem. Frysz od pierwszych słów, które padły z ust Ankiewicza, domyślił się, że Ankiewicz pokazuje im jakąś wspólną fotografię. Ankiewicz mówił: — tu nasza Róża, tu ty, Szernik, tu twój brat Goldfarb, tu Dykiert, tu Dederko, tu Kołoda, tu Liński...

Wtem przerwał litanię. Coś go złapało za gardło. Głos mu się załamał po trzecim czy czwartym nazwisku kolegów i przyjaciół zaaresztowanych.

— Daj spokój — rzekł do niego Goldfarb przyciszonym głosem. — To jakieś stare zdjęcie?

— Nie takie stare! Z wycieczki urządzonej przez „Nowy Siew" na przywitanie Róży.

— A rzeczywiście — mruknął Szernik. — Prawda, prawda!

Znowu poczęli milcząc przyglądać się twarzom na fotografii, wlepiając wzrok kolejno to w Lińskiego, to w Dederkę, to w Kołodę.

— Popatrzcie na Dederkę — uśmiechnął się blado Ankiewicz. — Znowu widać mu tylko czubek czupryny.

Tym tonem, mniej lub więcej wesołym, zawsze się mówiło o Dederce. Innym tonem mówić o nim zdawało się niepodobieństwem. Ot choćby dlatego, że chociaż drobny jak dziecko z reguły na wszystkich zebraniach, odczytach, uroczystościach, a tym samym, kiedy przyszło ustawiać się do wspólnych zdjęć, umieszczał się w ostatnim rzędzie, albo za czyimś krzesłem. Małymi, małpimi rękami zahaczył się o oparcie i przykucał. Szernik puścił o nim dowcip, przestrzegając, żeby nikt nigdy na to się nie przysięgał, że Dederki nie ma w pokoju: bo zawsze mógł być! Na wspólnych fotografiach niby to niewidoczny, najczęściej zdobił ramię któregoś z kolegów swoją czupryną. Okrywał je rodzajem strojnych epoletów, w swoim czasie nazywanych bulionami, a te epolety to była grzywka Dederki. Małego wzrostu nie nadrabiał ruchliwością, ani tubalnym śmiechem, nie maskował wysokimi obcasami, nie zadzierał głowy. Wąską, drobną twarz zdobiły mu bruzdy. Oprawiona w bogatsze kędziory, mogła by służyć za model do drewnianych, pobożnych rzeźb. Po kościołach pełno podobnych główek, przedstawiających średniowiecznych świętych czy betlejemskich pastuszków. Ale głowę Dederki porastała tylko przykrótka fryzura, do tego rzadka, nieefektowna, koloru przypalonej słońcem trawy.

— A Liński jak zawsze z lekka ironiczny!

Znowu zamilkli. Frysz zacisnął zęby. Ta cisza, która zapadła, wydała mu się zwrócona przeciwko niemu. Milczą. Jak makiem zasiał! A cierpią! Z pewnością. Troska pomiędzy nimi nieustannie krąży, komunikowana sobie w spojrzeniach, podawana na milcząco jak kielich goryczy. Co jeden przystaje, to drugi bez wątpienia podejmuje ten sam myślowy wątek. Czemu się tak zacięli i nie otwierają ust. Z ostrożności! Czy może po prostu zapomnieli o nim, skoro ich zajęły sprawy dla nich najbliższe? Frysz przed chwilą rozparty wygodnie, zasiada sztywno. Po kilku sekundach i w tej pozycji nie wytrzymuje. Zaczyna się kręcić.

— Kiedy się dowiedziałem, że ich wzięli — wyjaśnia Ankiewicz — przerzuciłem u siebie rzeczy na wszelki wypadek. Znalazłem to zdjęcie. Postanowiłem je spalić. Ale przed tym chciałem wam pokazać: to jedyna nasza wspólna fotografia!

Liński, a również starszy Goldfarb, w ostatnich czasach z całym naciskiem ostrzegali przed przechowywaniem podobnych zdjęć grupowych. W kilku niedawnych procesach zdjęcia tego typu odegrały rolę bardzo poważnych poszlak. Dzisiaj sądom nie wiele trzeba było do wyroku. Mniej jeszcze niż kiedykolwiekbądź.

— Że oni na tym zdjęciu figurują razem z nami, to jeszcze pół biedy — prowadził do końca swoją myśl Ankiewicz. — To by ich nie mogło skompromitować, ani nawet nas. Ale Róża! Róża!

— Tak jest — przyznał mu rację Goldfarb.

Drżącą ręką sięgnął po fotografię. Przetrzymał ją chwilę. Podał Szernikowi. Napatrzyli się jej, teraz nie spoglądając na nią więcej podawali ją sobie. Zdjęcie obeszło ich w kółko, raz, drugi, trzeci. Kiedy za czwartym nawrotem wróciło do rąk Ankiewicza, ręce Ankiewicza tak zadrżały, że upuścił zdjęcie na ziemię. Nikt się nie kwapił, żeby je podrzeć. A należało to zrobić. Więc Goldfarb wziął ten obowiązek na siebie. Chude palce jego lewej ręki poczęły zwolna rwać papier w jedną stronę, palce prawej w drugą.

— Momencik! — szepnął Frysz zbielałymi wargami. — Przecież ja jeszcze nie widziałem.

Na to Goldfarb odparł:

— Was ono nie zainteresuje. Was już wtedy z nami nie było.

Skaleczył Frysza dotkliwie, zupełnie bezmyślnie. Równie bezmyślnym odruchem podarte kawałeczki zacisnął w garści i nie wypuszczał. Nie zauważył również, że Frysz stoi i stoi, od chwili w której się zerwał, żeby do nich podbiec. Ani Ankiewicz ani Szernik także nie mieli dla niego głowy. Zajmowali ich jedynie ci nieobecni, którzy dzisiaj nie mogli się znaleźć razem z nimi.

— Ależ ja przecie znałem ich — Frysz mówi zduszonym głosem. — Znałem ich wszystkich.

— Przepraszam was — powiada Goldfarb. Lecz jednocześnie mocniej zaciska pięść, a w niej resztki podartego zdjęcia.

— Za co ich zaaresztowano?

Goldfarb chociaż tym razem chciałby, nie wie, w jaki sposób ma odpowiedzieć na tak postawione pytanie.

— Jakto za co? — bezradnie rozkłada ręce. — Aresztują takich!

— Ale w jakich okolicznościach?

— U Kołody.

— Na czym?

— Na niczym — wzrusza ramionami Goldfarb i sucho konstatuje. — Kilka osób zebrało się u Kołody, żeby posłuchać wierszy Dederki.

— Dederki?

— Tak: żeby posłuchać wierszy Dederki.

Goldfarb zacisnął pięść jeszcze silniej. Strzępki zdjęcia z prawej ręki przełożył do lewej. Sięgnął po gałązkę jesionu. Odruchowo znowu zaczął nią okurzać trzewiki. Nerwy! Nerwy! — poddał się im na chwilę. Niepokoił się o przyjaciół. Troszczył o pismo. Lękał się nowych aresztowań. Tych jutrzejszych, tych przyszłych. Teraz następowały one jedno po drugim, fala za falą, ostro bijąc we wszelką robotę, we wszelką grupę, we wszelki związek, choćby w najlżejszym stopniu podejrzany o prawdziwą lewicowość; nie mówiąc już o partii! Golfarb bał się najbliższej przyszłości. Bał się o swój ukochany „Nowy Siew". Tak pragnął go utrzymać na linii. Tak pragnął, żeby te numery, które wyjdą, zanim pismo przejmie od niego ktoś kompetentniejszy, były bezbłędne, bez jednej ideologicznej skazy. A tymczasem może należało się obawiać rzeczy znacznie bardziej prozaicznych. — Nie — może, a na pewno! Zawieszenia pisma! Ubytku tych współpracowników, których jeszcze od pisma i od pracy i od wolności nie oderwano! Goldfarb myślał nieraz o tym szczęśliwym momencie, w którym, przypuśćmy Liński czy Kołoda czy Jarek — powróciwszy z aresztu, zanim zabiorą się do roboty przejrzawszy ostatnie numery — uścisną mu rękę. Bez słów, bez zbędnego, niepotrzebnego gadania, długo, mocno, serdecznie. Kiedy? I — czy w ogóle?

Goldfarb pokiwał głową: nie był dzieckiem! Z gniewem zgniótł mocniej w dłoni resztki fotografii, zdolnej służyć za poszlakę. Czy jednak sąd nie mógł się obejść bez takiej poszlaki, czy prokurator nie dałby sobie bez niej rady? Znajdzie inną. Sto innych. Ile tylko śliny ma w ustach, wyobraźni w głowie i na zawołanie świadków, gotowych zeznać co tylko prokurator będzie chciał: za pieniądze, ze strachu, dla kariery, z nienawiści do nowych, nadchodzących form życia społecznego, przez głupią i durną ślepotę. Ani dowodów mu nie trzeba, ani poszlak, ani wyroków. Ani nawet wyroków! Reżim się bez nich ostatnio doskonale obchodził. Goldfarb wzdrygnął się na myśl o tym. Analogie. Trzech ludzi, z którymi najbliżej związany był ideowo jego brat, przepadło w tajemniczy sposób. Słynny Romecki zginął bezpośrednio po wyjściu z więzienia. Rzucił się z okna! Jakoby! A dwaj pozostali? Obu zdmuchnęła tajemnicza choroba na kilka dni przed opuszczeniem więzienia na mocy amnestii. Zapewne że to były w zasadzie wypadki nie takie częste. Ale czyż z drugiej strony wszystko nie świadczyło, że zaczną się mnożyć: walka nabierała na ostrości, czasy stawały się bezwzględne. Goldfarb przetarł rękawem potniejące czoło. Warszawa? — myślał. — Warszawa! Stolica! Dyplomaci, postępowi literaci, ministerialni znajomi! Ze względu na nich prawdopodobnie w Warszawie pewne rzeczy były niemożliwe. Ta sama ręka, która w Łucku, Brodach czy Dynowie biła na śmierć, tu naciągała rękawiczki, znowu — do czasu! Do czasu! Kto postawił na terror, musi oddać terrorowi co jest jego! Musi wciąż podbijać jego stawkę, bo takie są wymagania terroru!

Serce się ścisnęło Goldfarbowi. Zmarszczył się. Spokoju! Spokoju! Nazbyt pofolgował wyobraźni, a chciał przecie tylko rozumować. Mimo wszystko niewytłumaczona śmierć, nieskończone przetrzymywanie bez wyroku, wyrok na długie lata, bez żadnego uzasadnienia, oparty na samym tylko łgarstwie świadków i na rojeniach prokuratora, tu, w Warszawie, na razie, był nieprawdopodobny. Goldfarb przymknął oczy, żeby się skupić. A jednak? Przy tylu innych okazjach to samo sobie wmawiał. Przy tylu innych okazjach strofował siebie za nazbyt wybujałą wyobraźnię. Nakazywał jej liczyć się z pewnymi względami. A tymczasem okazywało się, że władze i reżim stać było nie na takie nawet fantazje. Wyobraźnią nieraz przelicytowały go, puszczając się na nadużycia i na sposoby łamania praw, na które widać ograniczona wyobraźnia Goldfarba nigdy by nie wpadła.

Nieprawdopodobieństwo! Prawdopodobieństwo! Lecz weźmy sprawę w jego czystych granicach, w granicach prawdopodobieństwa. W sprawie występował Dykiert. A bądź co bądź Dykiert był Dykiert, krewniak mnóstwa ludzi na stanowiskach, i, niezapominajmy o tym, syn byłego prezydenta stolicy. Z najróżniejszych powodów taki człowiek to szkopuł w momencie, kiedy władzy zachciewa się jakichś nieformalności. Musi uważać! Bo rzecz toczy się na oczach tych, z którymi musi się liczyć. Więc tym razem da spokój. Zrezygnuje. Każdym pretekstem w stu innych wypadkach się zadowala, by wytrącić z wrogich jej szeregów człowieka walki, w tym wypadku może się powściągnie. Może zechce się popisać, że zna i umie stosować samo prawo. Kto wie. Kto wie. Wtedy są szanse. Żeby tylko! Żeby tylko! Goldfarb cały drgnął od tej myśli. Dreszcz go przebiegł od stóp do głów. Żeby tylko Dederko się nie załamał. Żeby tylko wytrzymał. Ostrożny i ludzki na pewno wziął pod rozwagę każdy element planu. A więc również bez wątpienia charakter Dederki, jego nerwy, i jego siły. Przecież na Dederkę pójdzie całe główne natarcie badań zarówno u sędziego śledczego jak i z kolei prokuratora. Poszło już na policji pewnie przy pierwiastkowym śledztwie i będzie tak iść aż do samego dnia sądowej rozprawy. Bo przecież na Dederce opiera się całe alibi!

— Żeby posłuchać wierszy Dederki?! — Frysz wybucha niegłośnym, zjadliwym śmiechem. Dławił go w sobie od dłuższej chwili, nagle ten śmiech począł mu się wydobywać z głębi gardła, zduszony, piskliwy. — Wierszy Dederki? Też pomysł!

— Ciszej — chłodno prosi Goldfarb.

— A przepraszam. — Frysz mil[illegible] nie. Cofa się w cień. Zły na Goldfarba; zły na siebie, że się nie umiał pohamować; w ogóle, że mu się zachciało śmiać. Ale bo też! Miejsca w swoim piśmie nie mają, żeby drukować literaturę, a schodzą się słuchać wierszy Dederki! Śmiechu warte! Nie śmiechu. Wzruszenia ramion. Idiotyzm. Kiedyż to się skończy. Ach, uciec stąd! Frysz jednak zaciska zęby. Nic mu to nie pomaga. Niecierpliwi się. Rzuca: — Gdzież ten Haliczewski! Jakże to można tak się spóźniać?

— Może mu co wypadło? — zastanawia się Ankiewicz.

— Nie, z pewnością nie — uspokaja obu Goldfarb. — Wszystko jest w porządku.

Ankiewiczowi słowo Goldfarba wystarcza, Frysza nie zadowala. Postępowanie Goldfarba od początku wydaje mu się dziwaczne. Teraz znowu Goldfarb wyraźnie zdradził się z tym, że Haliczewskiemu kazał przyjść na cmentarz później. — Zainterpelować go — dlaczego? Nie zainterpelować? — Zerka na Goldfarba. I odchodzi go chęć do wszelkich pytań, bo Goldfarb jakgdyby czując, że Frysz pragnie go



o coś spytać, odwraca się do Frysza tyłem, na pewno umyślnie i mówi do Szernika:

— Z Dederką, zdaje się, ty pierwszy zawarłeś znajomość? W pociągu, nieprawdaż?

— W pociągu. — przytwierdza Szernik. — Wracał właśnie, jak to on, z tych swoich świąt, od rodziny, jak zwykle skrzywdzony. Ciągnął do Warszawy, sam nie wiedząc po co. W tym czasie uniwersytet na dobre porzucił, i to już przed kilku laty, na posadę liczyć nie mógł, bo ledwie się trzymał na nogach. Wspomniałem mu wówczas o „Nowym Siewie". Ręce złożył i zaczął coś bąkać pod nosem. Gońcem u nas chciał zostać, oto w tym momencie był szczyt jego marzeń. Pochwalił się, że zna ten fach. Od dawna głównie nim zarabiał na życie.

— A pamiętacie, jaką minę zrobił, kiedy mu Kołoda zaproponował odpowiedzialnego redaktora? Jak się napuszył? — spytał Ankiewicz.

— Bo ja go uprzedziłem — dodał Szernik — że taki redaktor może być naprawdę pociągnięty do odpowiedzialności i może naprawdę siedzieć.

— Jak on to się wtedy nadął i zaabsorbowany swoją ważnością, zaczął się po redakcji przechadzać.

— Pierwszy raz się wtedy tak wysztywnił i pierś wydął, zawsze taki potulny. Biedny Józik! — westchnął Szernik.

Złożył swe olbrzymie dłonie jedna na drugą i smutno zwiesił nad nimi głowę. Myśl o Józiku Dederce nie dawała mu spokoju. Wyrzucał sobie, że nie był dla niego zawsze idealny. Ot co: lubił mu dokuczyć, lubił się z nim podroczyć. Nie on jeden. Dederko miał w sobie coś takiego, czym prowokował niepoważny stosunek do swojej osoby. Wszystkim go było żal i wszystkich zarazem śmieszył. Dał się z miejsca polubić, lecz od razu zaczęto go w pewien szczególny sposób traktować. Żartobliwie. Zawsze przyjaźnie, to prawda, ale może czasami nadto żartobliwie. A on był na niektóre sprawy szczególnie przewrażliwiony.

Na temat swoich wierszy; na temat nikłej, mało pożytecznej roli, którą w grupie kolegów z „Nowego Siewu" odgrywa; na temat swojej rodziny! Miał brata w okolicach Koła czy Kutna, rodziców hen! daleko, aż pod granicą sowiecką. Nie wspominał o nich. Sam zapominał. A raczej starał się myśli o nich nigdy w sobie nie tykać. I udawało mu się to doskonale, tyle że nie przez cały rok, a tylko przez okres jedenastu miesięcy. Milczał, nie myślał, nic również nie świadczyło o tym, żeby brat jego czy rodzice o nim myśleli. Aż dopiero, kiedy zcazynano sprzedawać choinki na targach, Dederko występował o urlop: okazywało się, że zamierza wyjechać. — Gdzie? Do kogo? — Na Wołyń. Do domu. Do swoich. — Na długo? Czyś już dał znać? Kiedy się ciebie spodziewają? — zapytywał bez złej myśli Szernik czy Goldfarb. Dederko wykręcał się od odpowiedzi. Zaraz po Wigilii wracał, znać było, że go coś gryzie, a rzucił mu kto jaką uwagę na temat jego bytności w domu, również ją zmilczał. Na czas Wielkiej Nocy czy Zielonych

(Dokończenie na stronie czwartej)

EDMUND OSMAŃCZYK

Odwrót i powrót kultury

Przed rokiem w marcu 1949 w Niemczech wschodnich ogłoszony został plan kulturalny, stwarzający podstawę gospodarczą dla rozwoju kulturalnego Niemiec i wiążący twórczą inteligencję narodu niemieckiego z nowym ustrojem i reformami socjalnymi, przeprowadzonymi w latach 1945/47.

Plan został wprowadzony w życie i objął 3 główne pozycje:

1) zapewnienie inteligencji pracującej, inżynierom, lekarzom, nauczycielom, uczonym, pisarzom, artystom dobrych warunków materialnych przez przyznanie im niskich stawek podatkowych i racji żywnościowych tych samych, które otrzymują ciężko pracujący robotnicy oraz milionowych kredytów na budowę domów dla ludzi z wymienionych wyżej zawodów. Plan ten objął z górą 40 tysięcy osób.
2) Odbudowa wyższych uczelni, szkół średnich i powszechnych, rozbudowa uniwersytetów ludowych, kursów technicznych i instytutów medycyny, bibliotek itp. oraz utworzenie stypendiów dla młodych naukowców.
3) Nagrody narodowe dla ludzi pracy twórczej przyznawane co roku robotnikom, rzemieślnikom, technikom, agronomom, inżynierom, uczonym, pisarzom i artystom, a mianowicie: „za prace naukowe, wybitne wynalazki techniczne i nowe metody pracy i produkcji" — 30 nagród z czego 5 po 100 tys. marek, 10 nagród po 50 tys. marek i 15 nagród po 25 tys. marek. (To przy zarobkach miesięcznych przeciętnych 200 — 400 marek).

Za wybitne prace w dziedzinie literatury, malarstwa, grafiki, rzeźby, filmu i reżyserii ogółem 18 nagród imienia Goethego, z czego 3 nagrody po 100 tys. marek, 6 nagród po 50 tys. marek i 9 nagród po 25 tys. marek.

Ogółem nagrody wynoszą 2.200.000 marek, rozdzielanych co roku na 48 osób.

iPerwsze przyznanie nagród nastąpiło 25 sierpnia 1949 r. w Weimarze. „Tego dnia — mówił w kilka miesięcy później Otto Grotewohl — przeżyliśmy w Teatrze Narodowym w Weimarze nieznaną dotąd w Niemczech formę zbliżenia się i zrastania ze sobą klasy robotniczej z inteligencją. Na sali obok przodowników pracy siedzieli znakomici uczeni, obok artystów wybitni inżynierowie. Bijący brawa profesorowi czystej matematyki przodownicy pracy pojęli, jak każdy wysiłek we wszystkich dziedzinach naszego życia zazębia się o inne prace i zapładnia się wzajemnie. Zarazem uświadomiona została ogółowi możliwość — istniejąca dla każdego, obojętnie, czy pracuje w hali fabrycznej czy w auli uniwersyteckiej — uzyskania za swój wysiłek nagrody od swego narodu".

W Niemczech Zachodnich istnieje 5 nagród naukowo-literackich i artystycznych w sumie nie wynoszącej więcej, niż 20 tys marek. Liczba bezrobotnych artystów, pisarzy, uczonych, inżynierów, lekarzy przekroczyła tam 40 tysięcy, a ogólna liczba bezrobotnych osiągnęła w lutym 1950 granicę 2 miliony. Na Zachodzie odbywa się nadal zapoczątkowany hitleryzmem w roku 1933 odwrót od kultury. Na Wschodzie odbywa się nadal, zapoczątkowany reformami socjalnymi w roku 1945, powrót do kultury. Dla nas, sąsiadów narodu niemieckiego, nie jest obojętne, czy i gdzie w narodzie tym żywa jest nadal tradycja tępoty nadludzkiej, a czy i gdzie żywa jest tradycja wspólnoty ludzkiej.

Bo jednych musimy bezustannie zwalczać, drugich jak najusilniej w walce wspomagać. W ich interesie i w naszym interesie.

Edmund Osmańczyk

ZDZISŁAW TRACZYK

NIEMOWLĘCY REPORTAŻ

Terenowy Chevrolet stoczył się z gładkiego asfaltu w wąską koleinę bocznej drogi. Wewnątrz wozu, obok kierowcy siedział redaktor K., w drugiej części — odgrodzonej, przy aparaturze dwaj technicy.

Kierowca zmieniał biegi i zamaszyście obracał kierownicą, zjeżdżając z rozmokłej przez deszcze drogi na pokryte rzadką zielenią ozimych zasiewów pola.

— Cholerna droga! — zaklął głośno redaktor, zapalając papierosa. Za zakrętem, wśród szpalerów wierzb z miotlastymi koronami, wyrosło nagle coś pośredniego między mostkiem a kładką.

— Co teraz? — spytał redaktor.

— Na szerokość starczy — odparł kierowca, wyskakując z wozu. — Muszę jednak zbadać, czy wytrzyma. Nasz wóz ma ze trzy tony.

— To zobaczcie — odparł redaktor. — Ja już sobie przejdę, zawsze będzie lżej. — Kierowca podszedł do mostku. Chwilę zastanawiał się, po czym wydostał z rowu odwadniającego zrzuconą barierę. Kiwnął ręką na techników i wspólnie ułożyli szeroki kloc na długości przegniłych belek. Samochód wolno przejechał na drugą stronę kanału.

— No, udało się — zawołał redaktor. — I pomyśleć co za niedbalstwo. Radia im się zachciewa, chcą mieć reportaż, a głupiego mostku nie zreperują. Drugi raz nie dam się już nabrać na wieś.

Gdy minęli pierwsze zabudowania, wóz raptownie przyhamował.

— Halo! — rzucił redaktor do przechodzącego chłopa.

Chłop zbliżył się, zdejmując czapkę.

— Wy tu jesteście parobkiem czy gospodarzem — celował redaktor, mierząc na chłopie nie pierwszej nowości ubranie i w gnoju ubrudzone gumiaki.

— Toć gospodarz! — ryknął chłop — u nas nie ma teraz parobków.

— Słuchajcie, a jak tu do sołtysa się dostać?

— On teraz w polu — odparł chłop — ale jak pójdziecie do jego domu, to go przywołają. Druga chata przy zakręcie.

— Cześć pracy — powiedział redaktor, wchodząc do izby. — Czy tu mieszka sołtys?

— Tu, a o co chodzi? — odparła kobieta, podając trzymanemu na ręce dziecku czarny sutek piersi.

— Właśnie... — zaczął przybyły, lecz zmieszany tą niezwykłą dla jego oczu sceną, dodał — czy ja czasem nie przeszkadzam?

— Ja zwyczajna — mruknęła kobiecina — i widzi pan, że nie wstydzę się karmić przy obcym. A sprawę mogę też załatwić sama. Po co chłopa wołać.

— No tak — redaktor gniótł w dłoni zielony kapelusz. — Ja też nie chciałbym przeszkadzać, ale jest bardzo ważna sprawa i musiałbym z sołtysem rozmawiać.

— A wedle czego można wiedzieć?

— Jestem z radia — redaktor wypiął dumnie pierś.

— Aa... — uśmiechnęła się kobiecina — to źle wam powiedzieli. U nas już nie trzeba. W każdym domu jest głośnik.

— Wiem, wiem. Chciałem tylko, żebyście tak całą gromadą powiedzieli coś do radia i dlatego sołtys...

— Ha, ha. My do radia? — roześmiała się kobieta. — A czyście przy zdrowym umyśle, człowieku? Tam trzeba kształconych ludzi. U nas byli już takie z radia, ale oni wedle głośników. A tu! My proste ludzie, żeby do radia mówić.

Dziecko puściło sutek z bezzębnych dziąseł, a matka energicznie wrzuciła dużą pierś za bluzkę.

— Jak pan chce — powiedziała. — Mogę zawołać Franka. Niech on gada. — Ułożyła dziecko w kołysce, po czym wybiegła na podwórze.

Zebrali się w sali szkolnej, w której technicy zainstalowali mikrofon. Na ławce stanął redaktor.

— Chłopi! — mówił — przyjechaliśmy do was jako do przodującej wsi w naszym powiecie. Dużo się o was mówi i dużo czyta. O zdrowym elemencie, o społecznej pracy, o spółdzielczości. Za chwilę porozmawiamy sobie przed mikrofonem. Wszystko, co powiecie, zostanie utrwalone na płycie, a następnie odtworzone i pójdzie w eter. Będzie słuchać waszych głosów całe województwo, a może audycja pójdzie na falę ogólnopolską. Musicie się więc przygotować. Ja będę zadawał pytania, a wy będziecie odpowiadać.

— To może byśmy się przygotowali do tego? — wtrącił jeden z chłopów.

— Nie trzeba — przerwał redaktor. — Najlepiej wychodzi na żywo. Zastanówcie się o czym będziemy mówić.

— Mówić jest o czym — powiedział prezes Samopomocy Chłopskiej. — My tu wszyscy jesteśmy małorolni. Bez chwalby chwatkie chłopaki i zmyślne. Przed żniwami to mój chłopak z kowalowym ze starzyzny prawie zmontowali kombajn. Po gospodarsku, tanio, i cała gromada miała ułatwioną pracę. A teraz, dla uczczenia naszego Kongresu Zjednoczeniowego wybrukowaliśmy z pół kilometra drogi.

— Ha, ha — zaśmiał się głośno redaktor. — To wam się udało. Drogę wybrukowaliście, a my o mało nie utopiliśmy się w błocie.

— Ale nie we wsi, panie. Co to, to nie. Może przy szosie, to się zgodzę. Ale to nie nasza wina. Hitler uciekał, to podminował most i przez to główna droga nieczynna. Objazd to przyznaję, dość gliniasty.

— Mniejsza o to — machnął ręką redaktor. — Chłopi, podejdźcie do mnie. Do mikrofonu trzeba mówić z odległości nie bliżej jak 30 centymetrów. Nie należy wtedy odwracać głowy, a mówić wprost.

Teraz proszę o spokój. Najpierw ja będę mówił, a potem, gdy was przedstawię, dojdziecie o — na tę odległość i powiecie kilka słów naszym radiosłuchaczom. Gotowe? A więc uwaga.

Redaktor zbliżył się do mikrofonu.

— Halo, technicy, proszę uważać. Na dany przez mnie znak „start", zaczynamy. Uwaga, zaczynamy, start!

„Jesteśmy w pięknie przystrojonej sali szkolnej we wsi... gospodarzu, jaka to wieś?

— Wólka, panie, Wólka".

— Źle, źle, psiakrew, przecież powinienem o tym wiedzieć. Halo, technicy, zatrzymajcie się. Zaczynamy jeszcze raz na tej samej płycie. Uwaga, zaczynamy, start!

„Jesteśmy w malowniczej sali szkolnej we wsi Wólka. Sala jest dość obszerna i dlatego poprosiliśmy tu gospodarzy, o których nasi radiosłuchacze z pewnością czytali już w gazetach. Tak więc jest tu..."

— Panie redaktorze! — przeszył głos salę.

— Ci-cho, ci-cho — zasykali chłopi.

— Panie redaktorze! — powtórzył donośny głos.

Redaktor podniósł głowę do góry.

— Co tam? — spytał idącego technika.

— W czasie jazdy obsunęły się amortyzatory i na słuchawkach mamy drgania. Musimy przerwać i naprawić uszkodzenie.

Tymczasem dokoła samochodu zebrało się liczne grono młodzieży szkolnej. Usta głośno czytały biały napis na niebieskim tle karoserii. „Polskie Radio". Odważniejsi uczniowie wkładali głowy do samochodu.

— Panie, a z czego te włosy? A dlaczego radio gra? — wybiegały zapytania.

Technik w wozie uporał się z drobną majsterką i wysyłając swego kolegę do redaktora, powiedział: — W porządku! Idź Bronek i powiedz, że jesteśmy gotowi. Podłożyłem nowe gumy.

Bronek wszedł do klasy, lecz obawiając się nowej porcji nieprzyjemności, podszedł do mikrofonu i zameldował: — Halo, halo. Tu próba techniczna, halo, halo, raz, dwa, trzy...

— Gotowe już? — odwrócił się redaktor.

— Tak, panie redaktorze, czekamy.

— Już za chwilę będę gotów.

— Panie — podszedł wyrostek trzymający gaść włosów z płyty — a jak to jest urządzone, że ten głos się nagrywa?

— Wytłumaczę ci najprościej. Bo żebyś zrozumiał dorosłym rozumem, musiałbyś skończyć specjalną szkołę. Widziałeś mikrofon w klasie. Z mikrofonu głos idzie do aparatury nagrywań. Głos idzie na membramę w narzynce, i ta skutkiem drgań żłobi odpowiedniej grubości rowek, odpowiadający różnym natężeniom głosu.

— No Bronek — doleciał głos z wozu. — Siadaj, będziemy zaczynać.

Technik założył słuchawki na uszy. Bronek chwytał głos redaktora, który robił jeszcze poprawki tekstu: — To też trzeba wyrzucić — mruczał do siebie redaktor — że czytali w gazetach. Co prawda dowiedzieliśmy się o tej wsi z gazet. Ale po co się zdradzać? Przecież radio winno uprzedzać prasę. To trzeba jeszcze skreślić. Tak — i zwracając się do chłopów, upomniał — więc proszę mówić krótko, bo u nas w radio obowiązuje akcja oszczędnościowa i musimy oszczędzać płyty. Zaczynamy!

Halo, uwaga, zaczynamy, start!

„Jesteśmy w malowniczej sali szkolnej we wsi Wólka. Sala jest dość obszerna i dlatego poprosiliśmy tu gospodarzy, których nasi radiosłuchacze zaraz poznają. Więc, jak już wspomniałem, sala jest obszerna, ładnie udekorowana hasłami młodzieżowymi, oraz hasłami łączności stronnictw ludowych. Na ścianach porozmieszczano poza tym barwne wycinanki. To już zasługa najmłodszych wychowanków tej szkoły. Na tablicy widać jeszcze ślady początkujących uczniów, którzy pierwszy rok uczą się w szkolnych progach. Czytam takie napisy: „Ala ma Asa", „mama i tata". Od tych małych obywateli przejdźmy jednak do ich ojców, którzy z niekłamaną radością w swoich skromnych progach witają Polskie Radio, które przyjechało do nich w odwiedziny. Przed mikrofonem stoi właśnie sołtys wsi, z którego pogodnego oblicza można wyczytać zadowolenie i pełnię życia, jaką odnajduje w swojej pracy, która od niego aż pachnie. O tej pracy jednak niech powie sam. Sołtysie, powiedzcie, jaka tam wasza praca lekka czy ciężka?

— Różnie panie, czasem tak, a bywa, że i tak.

— No dobrze, a dziś co robiliście?

— Dziś tożem gnój wywoził w pole.

— Czyli nałajnialiście wasze pole, o ile orientuję się w waszej wioskowej terminologii.

— Nie panie, nawoziłem pole, jeśli idzie o to, żeby nie obrazić inteligentnego ucha.

— No tak, bardzo ładnie to powiedzieliście. Jak słyszałem, to wieś wasza posiada zdrową strukturę wiejską. Jak widzę są tu sami chłopi mało i średniorolni. Ciekawe, jak wam się powodzi? A może wy powiecie. Dobrze wam się powodzi?

— Tak, mnie się dobrze powodzi.

— Widzimy więc, że tutejszym chłopom powodzi się dobrze. A czy jesteście zadowoleni z reformy rolnej?

— O, pewnie, że zadowoleni.

— Tak, proszę państwa, widać, że są zadowoleni. To widać na każdej twarzy tryskającej zadowoleniem. W ogóle trzeba powiedzieć, że wieś ta jest przodującą pod każdym względem.

— A sklep Samopomocy jest u was?

— Jest, panie.

— Więc proszę państwa, we wsi jest nawet sklep Samopomocy. To jest jedna, kto wie czy nie z przodujących wsi w całym kraju. Chłopi małorolni potrafią budować i to trzeba przyznać zwłaszcza w Wólce, acha, jeszcze chciałem zadać pytanie: co wy gospodarzu mówicie o dekrecie rządu w sprawie unormowania stosunków między państwem a kościołem? A może ktoś w imieniu całej gromady? No, wy gospodarzu.

— Toć my się temu nie sprzeciwiali.

— A coście zrobili jako czyn Kongresowy? Może wy sołtysie?

— Jako czyn połączenia naszych stronnictw ludowych wybudowaliśmy pół kilometra drogi wiejskiej.

— Czy to droga asfaltowa?

— Nie, kostka zalewana cementem.

— Proszę państwa. Na tym kończymy nasz reportaż z przodującej wsi Wólka i wierzymy, że droga, którą wybudowano w Wólce, przyśpieszy marsz całej gromady do socjalizmu."

Następnego dnia cała prasa zamieściła podobne wzmianki:

Dziś o godz. 22—22.15 rozgłośnia X radia nada reportaż z życia przodującej wsi w naszym województwie. Sprawozdawcą będzie popularny i ceniony dziennikarz, redaktor K.

Wezwany do Komitetu Wojewódzkiego, kończył swoje sprawozdanie:

— Zmordowałem się, zmęczyłem, ale jestem zadowolony, że się udało.

— Co się udało? — zapytał wolno sekretarz.

Redaktor otworzył szeroko oczy. — Jakto? — spytał zdziwiony.

— Bęcwał — rzucił sekretarz.

— Ja przedwojenny dziennikarz, nie pozwalam...

— Milczeć bęcwale — powtórzył sekretarz. — Wezwałem pana właśnie w sprawie tego reportażu. Czegoś równie bzdurnego jeszcze nie słyszałem. Coście zrobili najlepszego? Czy wy wiecie, jaką krzywdę wyrządziliście społeczeństwu? Najlepszą wieś przedstawić jako niemowlę. Na co wy właściwie zwracaliście uwagę?

— Ja wszechstronnie — bąknął redaktor.

— A ja znam dorobek Wólki — powiedział sekretarz z naciskiem — wynalazcy, racjonalizatorzy, przodownicy pracy na roli, nowe metody Miczurina stosowane w Wólce. A wy — zwrócił się do redaktora — wy, coście zrobili?

Zdzisław Traczyk

TADEUSZ BREZA

POEMATY DEDERKI

(Dokończenie ze strony trzeciej)

Świąt już się nigdzie nie wybierał, tylko smutniał. W te dni, żeby się podnieść na duchu, przynosił do redakcji „Nowego Siewu" wiersz jaki czy felieton. Kładł je przed oczami Lińskiego, Liński oddawał to Kołodzie, Kołoda Ankiewiczowi, Ankiewicz decydował, w każdym razie, przesunąć Dederkę do następnego numeru, Goldfarb przesuwał. Przesuwał i przepraszał, tak parę razy, aż na koniec przestał przepraszać, sądząc, że autor zapomniał. I mógł tak sądzić, sam przecież nie pisywał. Dederko zaś nie przypominał.

Powracał do swoich zajęć. Miał sobie powierzony kolportaż pisma. Wywiązywał się z tego zajęcia nieźle. Zwłaszcza jednak był nie zastąpiony w zdobywaniu dla pisma sympatyków wśród stawiającej pierwsze kroki na uniwersytecie studenterii. Wszystek swój wolny czas spędzał na uniwersytecie, zagadywał, zaczepiał. Żadnemu nowemu nie przepuścił, każdego prędzej czy później zahaczył. Był rozmowny, budził swoją mizerną i żarliwą osobą sympatię, słuchano go. Zwracał wszystkim uwagę na pismo, którym — twierdził z całym przekonaniem — każdy człowiek, chcący zacząć samodzielnie myśleć, winien był się zainteresować. Cytował ustępy z ważniejszych artykułów. Zamknąwszy oczy, próbował jak mógł i jak potrafił najlepiej, bardziej ogólnych wypowiedzi. Najczęściej jednak za raz z tych prób się wycofywał na pewniejszy grunt faktów czy cyfr z ostatniego numeru „Nowego Siewu" lub uciekał do wyjątków z literatury teoretycznej, którą tak jak wszyscy grupujący się wokół tego pisma, studiował.

Słysząc, o jakich autorów chodzi, słuchacz Dederki najczęściej wzruszając ramionami, z miejsca odwracał się i odchodził. Zdarzało się również, że w takich okolicznościach dawał Dederce prztyka w nos: w sam raz odpowiednia riposta — zdaniem takich oponentów Dederki — dla podobnie żałosnego agitatora podobnie żałosnych głupstw! Dederko nie zniechęcał się tym i nie ustawał. Z jego wąskich ust padały wciąż te same słowa i wciąż te same prawdy, młócił je i młócił. Obchodził z nimi i dziedziniec i korytarze i audytoria uniwersyteckie. Sam pojmował rzeczy tylko najbardziej oczywiste. Toteż, jeśli padły na odpowiedni grunt, wręcz olśniewały. Jak błyskawica! Jak czwarty wymiar nagle jakimś cudem dostępny oczom, wymiar, który z gruntu zmienia i walor i wygląd całego świata. W takich wypadkach Dederko bladł i milkł. Zaczynał się wstydzić. Zdawał sobie sprawę, jak niewiele swoim umysłem ogarnia. Umawiał się więc na inny dzień i przychodził na spotkanie ze starszym Goldfarbem czy Kołodą. W ten sposób rok w rok dziesiątki młodzieży dowiadywało się o istnieniu „Nowego Siewu" i wchodziło w kontakt z ich grupą.

Lubił się rozpytywać Lińskiego, Tatarczyka, starszego Goldfarba. Chłonął ich odpowiedzi, oczy przymykał, jakby pędził pod wiatr. Poddawał się ich słowom, ich zalewowi, radość go ponosiła, pojmował wtedy jeszcze mniej niż z książek, ale nie dlatego, żeby go było na więcej nie stać, tylko ze szczęścia. Z tego, że się tak wzruszał. Oto doznawał na samym sobie, że poza wąskim obrębem prawd, które sobie przyswoił i które powtarzał innym, rozciągają się całe obszary wiedzy i przemyśleń. Cała wielka nauka, a nawet cały zbiór nauk. Serce w nim biło jak małej myszy, na widok piętra zasypanego zbożem, podczas gdy jej wystarcza na raz jedno ziarnko. Dederko je przetrawiał. Przetrawiał te odrobiny nowej nauki, które sobie przyswoił i próbował przetworzyć je na wiersze. Nie zupełnie mu się to udawało. Od jego wierszy wszyscy odwracali się z uśmieszkiem albo z zażenowaniem. Kołoda początkowo w ogóle o nich nie chciał słyszeć, Ankiewicz nie czuł się na siłach poprzeć ich swoją powagą, ani jednej próby w pierwszych dwóch latach mu nie zamieszczono. W tych czasach Frysz. ilekroć Dederko go spotkał i pokazał mu co ze swoich wierszy, powtarzał z irytacją, że z tej mąki chleba nie będzie. Mówił to wyraźnie, nie obwijając w bawełnę.

Szernik, Tatarczyk czy Ankiewicz nie stawiali sprawy tak ostro. Godzili się słuchać wierszy Dederki. Po chwili jednak na ich ustach wykwitał uśmieszek. Zwłaszcza Szernik pod tym względem był niemożliwy. Śmiał się, niby to dokładał wszelkich sił, aby nie parsknąć Dederce w nos, mrugał porozumiewawczo w prawo i w lewo, minami i gestami dając innym słuchaczom do zrozumienia, co myśli. Czasami przebierał miarkę. I to nie tylko on. Śmiech w takich sytuacjach bywa zaraźliwy. Dederko recytował, deklamował z coraz większym uporem, coraz natarczywiej, coraz głośniej; raptem urywał, rozglądał się. Starał się nic nie słyszeć, ale w końcu nasiąkał tym śmieszkiem! próbował nic nie dostrzegać, w końcu okazywało się, że to, co doszło do jego świadomości, było ponad jego siły. Szukał oczami Dykierta, szukał oczami Koźlikówny, uważał ich za swoje bratnie dusze. Jeżeli ich nie odnajdywał, albo jeśli w takich momentach nie umieli mu błyskawicznie dodać otuchy, zabierał się i odchodził. Zapędzony w kozi róg, decydował, że tak dłużej być nie może; znikał.

Szernikowi robiło się przykro, Ankiewicza zalewało poczucie wstydu, kto żyw rzucał się za nim w pogoń. Każdy sobie teraz uprzytamniał, jakie Dederko przed samym odejściem miał przygnębione spojrzenie. Nikt go jednak nie potrafił schwycić. Dederko tego nie chciał. Póki mógł — wytrzymywał, kiedy jednak dłużej nie mógł — serio uciekał. Szernik wracał z niczym, Ankiewicz, który, bywało, zapędzał się aż na róg ulicy — z nie lepszym rezultatem. Wtenczas dopiero wpadał na jednego i na drugiego Kołoda. Okazywało się, że na najbliższe dni właśnie miał zamiar wyznaczyć Dederce całą masę rzeczy do zrobienia. Zwłaszcza, że do pewnych czynności Dederko nadawał się idealnie. Niektóre z nich były ryzykowne. Tak na przykład, kiedy w okresie zniesienia na folwarkach wszelkich ubezpieczeń społecznych dla robotników rolnych, „Nowy Siew" zdecydował się wydać nielegalną ulotkę, większość egzemplarzy na terenie uniwersytetu rozrzucił Dederko. Dederko również rok temu zawrócił sprzed redakcji pod samym nosem policji starszego Goldfarba, po którego przyszli. — Oczy to ja mam szpiczaste! — sam się zachwalał. Wygląd jego dziecinny, w najlepszym razie wyrostka sprawiał, że przeważnie nikt na niego nie zwracał uwagi.

Szernik namówił go na kontynuowanie studiów. Dederko posłuchał, ale z egzaminami nie mógł sobie poradzić. Nie miał pamięci do nauki. Nie potrafił się skupić. Skarżył się, że kiedyś był inny. Demonstrował swoje świadectwo maturalne i drugie egzaminacyjne, z okresu, kiedy bezpośrednio po maturze na uniwersytet się zapisał. Od tego czasu jednak tyle się namęczył, tyle się natułał, że nie mógł wrócić do formy. Tak twierdził. Ale czy tę formę kiedy posiadał i jak tam z nią było dawniej, nikt nie wiedział. Warunki musiał mieć przez całe życie bardzo ciężkie. Nabiedował się niewątpliwie ponad miarę. Głodował całymi okresami od najwcześniejszej młodości. Nerwowy był, płochliwy, organizm miał wyniszczony dawną nędzą i warunkami obecnymi, które w żadnym razie nie mogły zrównoważyć i zabliźnić starych braków. Był tak nerwowy i pamięć miał tak zawodną, że mowy o tym na przykład być nie mogło, by potrafił z pamięci jakiś swój wiersz wyrecytować! Zawsze z kartki. Pełno ich miał po kieszeniach. Po dziesięć wersji jednego wiersza. Poprawiał każdy i poprawiał. Przepisywał swoim malutkim, kaligraficznym, niepokalanym pismem. Szeleścił cały od tego mnóstwa rękopisów, które zawsze nosił przy sobie. Ostatnio zresztą już nie, odkąd mu „Nowy Siew" wydał na koniec zbiorek wierszy. Dwa tygodnie temu. Na tydzień przed aresztowaniem.

Dederko lubił swoje wiersze czytać. Zdarzało się czasami, że ten czy inny jego utwór podobał się. Komu? Różnym przypadkowym słuchaczom, dwu oberwańcom, którzy ułożyli się w słońcu nad Wisłą, lub na odmianę staruszce z parku Skaryszewskiego; Dederko nie zawierał podobnych znajomości z określonym zamiarem, miał zwyczaj do każdego się odzywać, a ot w tych wypadkach, kiedy się już zgadało, że pisze, wyciągał rękopis z kieszeni, zaczynał deklamować, i niekiedy spotykały go pochwały. Albo od Koźlikówny czy Dykierta. Ci również przyglądali mu się pełnymi powagi oczami, ilekroć się ośmielił i naciągnął ich na to, że im swój wiersz przeczyta. Do sądu Koźlikówny Dederko nie przywiązywał zbytniej uwagi. Kim innym jednak był Dykiert! Asystent uniwersytetu, matematyk, intelekt, z którym Liński, czy Kołoda, czy nawet sławny Romecki, największy autorytet dla starszego Goldfarba, rozmawiał jak równy z równym. Przysłuchiwał się z zainteresowaniem temu, co mówi Dykiert, Dykiert zaś ze swej strony przysłuchiwał się temu, co czytał Dederko. Ot! Kiwał głową do rytmu, zachęcająco mrugał oczami i zawsze potem w specjalnie serdeczny sposób uściskał Dederce rękę. I w spojrzeniu miał coś miękkiego, jakby pragnął sobie Dederkę ująć. Jakby to właśnie Dederko raczył się ku niemu zniżyć. No więc? — Poemacik zadziałał! — Dederko powtarzał sobie w duchu, skromnie jednak przy tym spuściwszy powieki. Ale pod tymi powiekami wzrok mu promieniał wtedy ze szczęścia.

Niekiedy podczas takich chwil zaczynał w siebie wierzyć, raz mocniej, raz słabiej. Natomiast Dykiert dobrze wiedział, co wiedział. Lecz cóż? Wiersze były okropnie słabe; w ostatnich dopiero coś zrzadka zaczynało przebłyskiwać. Dykiert słuchał, cierpł, przykre uczucie sznurowało mu usta. Bynajmniej nie prosta litość, jak w wypadku Koźlikówny, nakazywała mu słuchać. To, czego doznawał, było trudne do określenia. Zdarzało się bowiem niekiedy tak, że jednocześnie jakaś wyjątkowa nieudolność zaczynała go z lekka bawić, a w tym samym czasie jakiś szczególnie bolesny skurcz ściskał mu serce. — „Wiozą trumniska, zapach w nozdrza się wciska" — słysząc podobne kawałki, Dykiert uszom swoim wierzyć nie chciał, schylał głowę. Poznał Dederkę w czasach, kiedy właśnie taki człowiek w jego wyobrażeniu w najklasyczniejszy sposób uosabiał świat wyzyskiwanych i kiedy w ogóle na sprawę wyzysku Dykiert reagował wyłącznie uczuciem, a w małym stopniu rozumem. Dederko jawił się wtedy przed nim jako wyrzut sumienia. Bezbronny. Pokonany. Idealny reprezentant warstw, których droga życiowa przebiega dołem, olbrzymim wąwozem, pozbawionym powietrza i światła i których życie duchowe tak samo mijać musi zapewne jak we śnie, w zastoju; w półmroku. Przysłuchując się wierszom Dederki, Dykiert przyglądał mu się, a przyglądając mu się, martwiał cały i wówczas gasła od razu w Dykiercie wszelka wesołość zbudzona przez niezręczność Dederki. Dykiert widział przed sobą tylko istotę ludzką zagłodzoną, zgonioną, od wielu lat pozbawioną spokojnego kąta do pracy, sam nigdy głodny, ani zgoniony, ani bezdomny nie był! Wszystko w Józiku Dederce zdawało się Dykiertowi wynikiem stanu rzeczy. I to, że nie wyrósł, i to, że się lepiej nie rozwinął umysłowo, i to, że talent jego inaczej się nie ukształtował. Sam zresztą Dederko odczuwał podobnie. — Ja z wielu powodów nie jestem taki, jakiego wy byście tu w redakcji potrzebowali — wywnętrzył się raz przed Dykiertem. — Z wielu, wielu powodów. Co tam je wszystkie wyliczać. Ot z biedy summa summarum! — Dykiert, słysząc podobne wyznanie, czerwienił się. Śmiać mu się z wierszy Dederki odechciewało. W jakiś sposób czuł się za ich słabość współodpowiedzialny.

Tadeusz Breza

JACEK BOCHEŃSKI

Kto pisze o racjonalizatorach pracy?

Powojenna beletrystyka polska nie pokusiła się dotychczas o literackie wyzyskanie najpiękniejszego tematu współczesnej rzeczywistości, mianowicie ruchu racjonalizatorskiego i współzawodnictwa pracy wśród robotników. Ta porywająca, pełna dramatycznych napięć i konfliktów, pełna wymowy polityczno - społecznej i treści psychologicznej problematyka, leży dotychczas odłogiem w naszej literaturze, mimo że — jak się zdaje — zasługuje na coś więcej niż mniej lub bardziej szablonowe raportaże w gazetach. Świadomy stosunek robotnika do pracy produkcyjnej, racjonalizatorstwo i współzawodnictwo jest od czasu ukazania się „Statku Derbent" niewyczerpanym źródłem tematów literatury radzieckiej. Podczas, gdy zawodowi powieściopisarze i noweliści polscy wciąż jeszcze unikają tego tematu pierwszorzędnej wagi, wypada zanotować charakterystyczny i pomyślny fakt pojawienia się serii nie literackich, ale obszerniejszych już i treściowo wręcz wspaniałych publikacji, które są owocem współpracy samych bohaterów sprawy, przodowników i racjonalizatorów produkcji z utalentowanymi reportażystami. Mowa o wydawnictwach „Biblioteki Przodowników Pracy". W siedemnastu wydanych dotychczas broszurach przodujący robotnicy naszego kraju opowiadają o swoich losach i drodze, którą doszli do sukcesów. Robotnicy figurują na kartach tytułowych jako autorzy broszur, wspomniani reportażyści dokonali „opracowań literackich" tekstu.

„Bieda była u nas stałym gościem, nawet na święta wstawialiśmy od stołu głodni. Nie miałem miejsca na odrabianie lekcji. Mały stół służył do wszystkiego, przede wszystkim jako kuchenny i do prasowania bielizny. Rozkładałem kajet na krześle, klęczałem i pisałem. Oto pierwsze moje wspomnienie rozpowszechnionego podówczas u dzieci proletariackich".

Tak pisze o swym dzieciństwie Mieczysław Łykowski, sławny dziś w Polsce tokarz z fabryki Cegielskiego, racjonalizator i przodownik pracy, który w kwietniu 1948 wykonał 708,9 proc. obowiązującej wówczas normy, a po wprowadzeniu nowych norm utrzymywał się na poziomie 222 proc.

Jednakże droga od owego nędzarskiego „wynalazku" w dzieciństwie do zastosowania noża Vidia przy obtaczaniu części zderzaków wagonowych, co było pierwszym nowatorskim pomysłem technicznym Łykowskiego, to droga krystalizacji ideowej, proces narastania świadomości socjalistycznej w umyśle polskiej klasy robotniczej. Ta droga obfitowała w ciężkie konflikty. Przed wojną był to opór przeciw kapitalistycznemu systemowi wyzysku, po wojnie walka z wstecznym, nierewolucyjnym sposobem myślenia i z konserwatywnymi metodami pracy panującymi wśród współpracowników, majstrów, inżynierów. W walce klasowej i w walce „nowego ze starym", w przełamywaniu kapitalistycznych przeżytków stylu pracy powstawał robotniczy awans społeczny.

„To, że zwykłego robotnika — konkluduje Łykowski — proszą na raut, na którym jest Prezydent Rzeczypospolitej, że wdaje się z nim w serdeczną rozmowę minister, że zasiada on w prezydiach historycznych kongresów, że interesuje się nim prasa i Akademia Sztuk Pięknych, że z izdebki suterenowej przenoszą go do komfortowego mieszkania — to wszystko przed wojną było niedościgłym marzeniem klasy robotniczej".

Niewątpliwie największą zaletą „Biblioteki Przodowników Pracy" jest właśnie ukazanie, w jaki sposób rodzi się w Polsce nowy typ socjalistycznego pracownika. Pierwszym warunkiem jest tu osiągnięcie odpowiedniego poziomu ideowego, zrozumienie nowego charakteru, nowych celów i nowych interesów pracy robotniczej w ustroju niekapitalistycznym. Tylko ta ideowa świadomość pozwala robotnikowi przezwyciężyć wszelkie niepowodzenia towarzyszące początkowo wysiłkom nowatorskim na terenie zakładu przemysłowego. Drugi czynnik dający możność wybicia się w produkcji to racjonalizatorstwo. Im bardziej pracownik fizyczny staje się pracownikiem umysłowym przy warsztacie, tym lepsze osiąga wyniki. Taką regułę można wyprowadzić z doświadczeń wszystkich przodowników, rekordzistów produkcji. Każdy z nich podkreśla, że na drodze do jego „rewelacyjnych" osiągnięć nie ma żadnych tajemniczych tricków, że nie posługiwał się żadnymi cudownymi środkami. Przykazania przodownika pracy, niemal jednakowo formułowane przez wszystkich, brzmią jak następuje: przychodź na czas do roboty, rozłóż umiejętnie narzędzia, rozplanuj pracę, aby nie wykonywać zbędnych ruchów, nie łazikuj i nie siedź bezczynnie w czasie godzin roboczych.

Dopiero na dalszym etapie bywa mowa o zastąpieniu pewnych narzędzi innymi, ewentualnie o wytwarzaniu ich z odmiennego materiału. Tak np. tajemnica 769,3 proc. normy osiągniętej dla uczczenia Kongresu Zjednoczeniowego Partii Robotniczych przez spawacza Czesława Michałka, to po prostu pomysł takiego ułożenia drobnych elementów (kółek, klamerek itp.), aby przy nagrzewaniu jednego z nich nagrzewały się już dwa sąsiednie, wskutek czego czas samego spawania znacznie się skraca. Dopiero w dalszej perspektywie myśli Michałek o sprawieniu sobie stołu z szamotu zamiast metalowego, „aby lepiej trzymał gorąco i silniej nagrzewał szwejsowane kółka".

W relacjach przodowników pracy nie ma wezwań do wzmożenia wysiłku fizycznego. Są tylko dramatyczne nieraz opisy długotrwałych rozmyślań, jak usprawnić produkcję, historie uporczywie powtarzanych prób racjonalizatorskich, utarczek z niechętnie usposobionym kierownictwem lub zazdrosnymi kolegami. Wiele energii psychicznej i wiele serca trzeba włożyć w maszynę lub pokład węgla, aby osiągnąć upragniony wysiłek.

„Od pierwszej chwili — pisze Michałek — zacząłem przemyśliwać nad sposobami usprawnienia tego procesu... Chciałem koniecznie dopomóc w przyśpieszeniu tempa produkcji. Przez długi czas na próżno męczyłem się szukaniem innego sposobu... Przed wojną żaden z nas tym się nie przejmował. Ale robotnik, pracujący dla siebie, w swoim, robotniczym państwie, musi nie tylko pracować — musi myśleć. I ja właśnie myślałem".

„...Najwięcej trudności — opowiada Czesław Zieliński — mieliśmy niekiedy z drzewem. Dozór bowiem nie przyzwyczajony do takiej wydajności, nie mógł nas zaopatrzyć w drzewo. — Po co wam tyle drzewa? — krzyczał sztygar. Ale nie dawaliśmy za wygraną... Jeśli nie było drzewa, robiliśmy z Tadkiem taki rumor i gwałt, że sztygar musiał dopilnować tego. Chodziliśmy ze skargą do zawiadowcy, do dyrektora, do koła partyjnego. Wreszcie mieliśmy drzewo".

Włodzimierz Gmitrzykowski, pracownik radomskiej fabryki obuwia, dzięki lekturze odpowiedniej literatury wystudiował i zastosował w Polsce system radzieckiego racjonalizatora, Matrosowa, a Piotr Trzciński, przed wojną więzień sanacyjny i członek KPP, później żołnierz Pierwszej Armii, ranny pod Lenino, skorzystał bezpośrednio z doświadczeń murarskich nabytych w ZSRR i nauczył tynkarzy warszawskich nowoczesnego systemu „trójkowego".

Całość „Biblioteki Przodowników Pracy", to pasjonująca epopeja robotnicza, dzieje awansu społecznego człowieka pracy w demokracji ludowej, historia narastania nowej świadomości, nowej ideologii pracy w klasie robotniczej, historia przemiany człowieka, który był niewolnikiem kapitalistycznego systemu produkcji, w człowieka, który z zapałem tworzy naprawdę godny ludzkich rąk i umysłu, socjalistyczny system produkcji, socjalistyczną technikę i socjalistyczną etykę pracy.

„Biblioteka Przodowników Pracy" to nie broszury popularyzujące samą techniczną stronę zdobyczy polskich racjonalizatorów i przodowników. Wydaje się nawet, że tej roli Biblioteka nie będzie mogła z całkowitym powodzeniem spełnić. Wynurzenia Zielińskiego, Michałka, Apryasa i innych staną się w tej chwili częścią składową literatury polskiej w zastępstwie nieobecnych dzieł beletrystycznych. Staną się one przedmiotem masowej lektury i będą zapalały wyobraźnię czytelników tak jak powinna to czynić literatura piękna. Że tak się będzie działo, nie jest zasługą dziennikarzy, którzy dokonali literackich opracowań, zresztą najzupełniej poprawnie, posługując się prostym językiem i unikając pseudoliterackich upiększeń. Że tak się będzie działo, jest wątpliwą „zasługą" leniwych pisarzy i niewątpliwą zasługą przodowników pracy, którzy swymi dokonaniami produkcyjnymi, a także społeczno - ideowymi sprawili, że powstało zamówienie społeczne na literaturę o wielkiej sprawie naszych dni, o racjonalizacji pracy.

Jacek Bocheński

„BIBLIOTEKA PRZODOWNIKÓW PRACY"

Nr. 1. Krajewski — 3.400 cegieł w ciągu 8 godzin.

Nr. 2. Zieliński — Jak wykonałem 721 proc. normy.

Nr. 3. Michałek — Było to całkiem proste.

Nr. 4. Trzciński — Trójki tynkarskie.

Nr. 5. Łykowski — Ja tylko usprawniałem.

Nr. 6. Gmitrzykowski — Za przykładem Matrosowa.

Nr. 7. Kuderski — Czerwona Trzebinia.

Nr. 8. Apryas — Moje życie i praca.

Nr. 9. Garbacz — Ponad dwa miliony oszczędności.

Nr. 10. Ścibor - Rylski — Orczewski i jego brygada.

Nr. 11. Nierychło — Tajemnice wydajności pracy mojej.

Nr. 12. Zając — Kilofem w przyszłość.

Nr. 13. Muraszek — Lekarze motorów.

Nr. 14. Pudałow — Szawlukin — murarz moskiewski.

Nr. 15. Kaniewski — Było to po Pa-Fa-Wagu.

Nr. 16. Gościmińska — Mój wielki dzień.

Nr. 17. Uzar — Urzędnicy dotrzymują kroku robotnikom.

Nr. 18. Dziakowicz — Mój list do „Skrzynki pomysłów".

Nr. 19. Kucibski — Pergaminiarka pracuje teraz dobrze.

Fala 49...

Uwaga! Uwaga! Włączamy się... Mówi fala czterdzieści dziewięć... Mówi fala czterdzieści dziewięć...

Nie dosłyszeliśmy, czy to „Głos Ameryki", czy też „Radio Madryt" podało wiadomość o wielkim trudzie naukowym, jaki podjął Prezydent Truman opracowując teorię o możliwości utrzymania kapitalizmu w jednym kraju. Jak oświadczył minister Bevin, w wypadku gdy praktyka udowodni słuszność teorii dotyczącej wyłącznie Stanów Zjednoczonych, Prezydent Truman nie otrzyma doktoratu imperium angielskiego. Co zresztą nie ulega wątpliwości.

Wyłączamy się...

*

Uwaga! Uwaga! Włączamy się... Mówi fala czterdzieści dziewięć... Mówi fala czterdzieści dziewięć...

Myron Taylor, osobisty przedstawiciel prezydenta Stanów Zjednoczonych przy Watykanie, został odwołany do Waszyngtonu na stałe.

Nie wiemy, czy spowodowane to zostało przez niezadowolenie jakie w Ameryce wywołuje systematyczna nagonka Watykanu przeciwko protestanckim kapłanom amerykańskim. Czy też — uznano, że zbyt jawne popieranie Watykanu przez wojowniczych amerykańskich giełdziarzy nie podnosi splendoru najwyższej hierarchii kościoła katolickiego.

Tak czy owak — z bliska czy z daleka — jawna czy ukryta — grzeszna miłość trwa niewątpliwie.

Wyłączamy się...

*

Uwaga! Uwaga! Włączamy się... Mówi fala czterdzieści dziewięć... Mówi fala czterdzieści dziewięć...

Premier tak zwanych Niemiec Zachodnich, Adenauer, zajmuje się gorliwie remilitaryzacją Niemiec. W kontakcie z nim działają oficerowie hitlerowscy, którzy mają własną, rzekomo nielegalną organizację.

Tę wiadomość przyniosła ostatnio bardzo reakcyjna gazeta amerykańska „New York Herald Tribune".

Czy jest możliwe, aby amerykańskie władze okupacyjne nie wiedziały o tym, o czym dowiedział się bez trudu korespondent amerykańskiej gazety?

Nie! Władze amerykańskie wiedzą o tym doskonale. Co więcej — zbrojenie reakcyjnych, odwetowych, antypolskich Niemiec Zachodnich jest jedną z głównych wytycznych polityki amerykańskich władz okupacyjnych.

Wyłączamy się...

*

Uwaga! Uwaga! Włączamy się... Mówi fala czterdzieści dziewięć... Mówi fala czterdzieści dziewięć...

Tłumacząc się ze swoich himmlerowskich poczynań w stosunku do emigracji polskiej we Francji, minister Moch znów coś tam mówił o „wtrącaniu się cudzoziemców do spraw wewnętrznych Francji".

Cóż — są tacy cudzoziemcy, którzy rzeczywiście dzisiaj wtrącają się do spraw wewnętrznych Francji. Ale tym cudzoziemcom pan Moch nie tylko nie ma tego za złe, lecz przeciwnie — pozwala im przyjeżdżać z Ameryki do Francji bez wiz.

Jeśli chodzi o Polaków, to wtrącali się oni istotnie do spraw wewnętrznych Francji, ale było to tylko podczas okupacji, kiedy u boku francuskich patriotów walczyli i ginęli za Francję. Nie ulega wątpliwości, że pan minister Moch właśnie to ma za złe naszym rodakom we Francji.

Wyłączamy się...

MARIAN PANKOWSKI

MURARZE

Po południu prowadziłem lwa na smyczy.
Miał zieloną kokardę
i naśladował dżunglę do złudzenia.
Budził zazdrość u pań powabnych;
zaczepiały dzikusa cmokaniem warg makowych.

Miałem jeszcze, ulaną w złotym lodzie,
podręczną skałę Judahu,
ale zaczęła sterczeć tak anachronicznie,
że przetopiłem ją w deszczówkę
pachnącą metalami.

W wolnym czasie łapałem motyle,
(pozostałość zamiłowań filatelistycznych)
albo zmuszałem kwiaty do poezji,
co zresztą z takim wdziękiem czynią
pyzate harcerki.

Myślałem — kiwnę ich wszystkich,
cembrowiną nakryję nurt historii,
niech się kotłuje pod spodem.
I będę patrzeć z góry,
i słuchać będę, jak musuje stulecie.
Kadź czerwonych i czarnych winogron.

Zawołali murarze:
— „Ej, ruszno-no się, podaj parę cegieł,
nie widzisz, jak niebo ciężkie odwalamy!"

A nożyc szczęk przerażał szpakowatych.
I błękitnym sygnetem żegnali włości,
którymi dotychczas
opasywali się poczwórnie.

I zasadzono wiele śmiałych drzew,
o kwiatach palących nozdrza.
— Nie dla równianek, lecz na owoc
sadzono szczepy trudną wiosną.

I wiele mórz na proch powysuszano,
by szerszym kłosem dzwonił chleb.
Lecz będą jeszcze długo lamentować
miłośnicy żagli i muszel jęczących.

By pojąć to wszystko wydzierałem z mózgu
rozgwiazdę o kolorze biskupim,
nie chcąc kaleczyć złotych miar
odziedziczonych a tak słusznych,
jak uśmiech drwali
obalających las.
(Gdy w obiad, pijąc kwaśne mleko,
wąs ocierają sumiasty)

Wtenczas poręba żywi poziomkami
nie tylko węże, ale i powietrze.

*

Dzieci niosą elementarze,
gwiazdy na kielniach podrzucają murarze.
Jedni rwą sól i węgiel spod kamiennej pazuchy,
drudzy rybę zza skrzela prowadzą ku portom.
Metal z tokarni zdejmują toczony
i ziarna sypią na suche zagony
siedmiomilową dłonią szorstką.

List w sprawie przekładu

Do Redaktora „Odrodzenia"

W związku z artykułem ob. Władysława Mergela „Niebezpieczne rzemiosło" umieszczonym w nrze 4 „Odrodzenia" pragnę wyjaśnić, co następuje.

Nie zaprzeczam, że skrytykowany przez ob. Mergela mój przykład „Miasteczka na dłoni" Jana Drdy zawiera pewne potknięcia wynikające z sugestii języka czeskiego. Przekład ten powstał trzy lata temu, a następne wydania (ob. Mergel posługiwał się pierwszym) wyszły niestety bez umożliwienia tłumaczowi kontroli tekstu nawet w korekcie. Nie zaprzeczam też, że kilka potknięć, które mi ob. Mergel zarzuca, stanowią istotnie niedopatrzenie i świadczą o zbytnim trzymaniu się tekstu czeskiego. Większość jednak zarzutów wydaje mi się niezupełnie słuszna. Ogólnie bowiem stwierdzić muszę, że Drda w dialogach używa często gwary. Nie usuwałem jej więc także z tekstu polskiego, czerpiąc w tym wypadku z gwary przede wszystkim cieszyńskiej. Stąd „gospodzki" nie jest przetransponowaniem słowa czeskiego na polski, lecz zastosowaniem słowa cieszyńskiego, które używane tam jest w mowie potocznej na równi z „gospodą". „Coś tam prasło" jest zwrotem używanym, o ile się nie mylę, w gwarach obydwu Śląsków właśnie w znaczeniu „trzasnęło, huknęło"; słowo „onaczyć", identyczne z czeskim, jest słowem w gwarze śląskiej znaczeniowo uniwersalnym i nie miałem ochoty tłumaczyć odpowiednika czeskiego przez „tentegować", albo rozwijać go w szersze, niepotrzebne w tym wypadku omówienie. Nie wiem dlaczego trzeba koniecznie mówić „kawałek" a nie „kęs błyszczącego kamienia" na określenie części oderwanej z głazu. Nie rozumiem też, dlaczego nie można użyć gwarowego „powiarki" w odniesieniu do czeskiego „poviera", skoro „zabobon" brzmi tu zupełnie po literacku, ma znaczenie ujemne i w tym dialogu użyty być nie mógł. Dlaczego nie można użyć zwrotu „dzierżąc zębami" skoro w poprzednim zdaniu była już mowa o "trzymaniu" zębami i obydwa określenia odnoszą się do tej samej funkcji? Te dwa wypadki z powieści, które zdaniem krytyka „wydarzyły się", a nie „zbiegły się", skrzyżowały się rzeczywiście w tym samym miejscu i o tej samej porze, a zatem dlaczego nie można powiedzieć, że się „zbiegły"?

Ob. Mergel kwestionuje kilka użytych w przekładzie słów i zwrotów gwarowych, które występują w dialogach, a zatem są w mowie postaci powieściowych całkowicie uzasadnione. Stąd wynika i kwestionowanie takich słów jak „gojny" czy „chwant". Co do rzekomo zagadkowego „konwisarza", to każdy obszerniejszy słownik języka polskiego (np. Arct) objaśnia, że jest to odlewnik dzwonów. Natomiast „rejdowak" to oryginalna nazwa czeskiego tańca ludowego (znanego także i z utworów muzycznych) i nie uważam, by należało tu wstawić nazwę któregoś z tańców ludowych polskich. No i w końcu nie wiem też, dlaczego nie można mówić o „najmizerniejszych troskach dnia powszedniego", albo dlaczego nie można mówić „wspomniał na anioła" czy „wspomniał na pana radcę", skoro formę tę uważa za poprawną Szober, skoro używa jej w sposób bardzo poetycki Mickiewicz. W sprawie zwrotu „przyjść do czego" znowu muszę odesłać krytyka do Szobera. Wynika z tego, że w niektórych zarzutach ob. Mergel kierował się własnym, bardzo indywidualnym „wyczuciem" językowym, które niemal zawsze związane jest z językiem jakiegoś środowiska społecznego i terenu, i może być zawodne.

Zdzisław Hierowski

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

OBRAZKI ZIMOWE

RÓŻOWE JABŁKA

Śnieg.
Śnieg biały, jak włosy matki mojej.
Śnieg.
Śnieg gruby, jak rysy twarzy mojego ojca.
Mróz przylgnął do każdego płatka,
do każdego ziarnka powietrza.
I nagle.. nagle na śniegu wyrosły
różowe jabłka.
Mówię wyraźnie towarzysze:
różowe jabłka na śniegu.
Różowe jabłka —
radosne twarzyczki dzieci.
A dzieci mogą mieć różne imiona:
Janek, Danka, Jadzia, Zdzisiek.
Zwykłe, proste imiona.
I są to synowie i córki
Górników z Zabrza.
Górników — najpiękniejszych zwycięzców.
Świat jest biały, jak gołąb pokoju,
który unosi w dziobie skrawek czerwonego płótna.
To dzieci wciągają na maszt
czerwoną flagę
rączkami ciepłymi od ufności.

IRENA PANNENKOWA

»WIECZNY ŚWIAT« Kanta

(Na marginesie przekładu książki: „Trzy barwy czasu").

Przeczytałam „Trzy barwy czasu" Winogradowa w przekładzie polskim. Przeczytałam też kilka recenzji tego dzieła. W żadnej nie zwrócono uwagi na pewien, dość jaskrawy błąd przekładu, niezbyt trudny do stwierdzenia, nawet jeśli — tak jak i pisząca te słowa — nie czytało się rosyjskiego oryginału.

Oto Beyle - Stendhal, który, jak wiadomo, brał udział w wyprawie napoleońskiej na Rosję, w historycznym odwrocie spod Moskwy, w grudniu 1812 r. zatrzymuje się w Królewcu. Korzysta ze sposobności, by zwiedzić domek zmarłego przed sześciu laty Immanuela Kanta. Spotyka się tam i poznaje z innym wielbicielem filozofa, generałem Wanglem. Rozmowa toczy się o Kancie. Obaj panowie są pod wrażeniem wojny, którą nazywają „światową". Gen. Wangel opowiada Stendhalowi m. in., że Kant przed śmiercią „przepisywał po raz szósty swój traktat „O wiecznym świecie", jak gdyby przeczuwał pożogę wojny światowej.

—To, co pan mówi, generale, jest nadzwyczaj ciekawe — odpowiedział Beyle. — Po tym, co przeżyłem w Rosji...

— Ach, pan był w Rosji?

— Tak... Ogromnie mnie Pan jednak zainteresował wiadomością, że Kant pracował nad problemem wiecznego świata..." (str. 156 — 7).

„Wieczny świat"?... Wertowało się w swoim czasie Kanta, ale z czymś takim się nie zetknęło. I jaki jest związek między „wiecznym światem" a pożogą wojen napoleońskich oraz przeżyciami Beyle'a w czasie kampanii rosyjskiej?

Naraz nieporozumienie stało się jasne. Kant był człowiekiem wszechstronnych zainteresowań; m. i. pasjonowała go myśl położenia końca wszelkim wojnom. Napisał więc rozprawę o możliwościach i warunkach **„Wiecznego pokoju"**. Zrozumiałe także stało się źródło błędu: „świat" i „pokój" oznacza się po rosyjsku tak samo brzmiącym słowem: „mir". Według dawnej pisowni jeszcze pisało się inaczej, przez dwa różne i. Dziś, gdy dla uproszczenia skasowano jedno i, słowa te pisze się jednakowo.

Niezrozumiałe pozostaje, dlaczego z dwóch możliwych znaczeń wybrano to, które w danej kombinacji zdań zupełnie się nie tłumaczy, a nie to, które w tym związku jest jasne. Rzecz oczywista, że Beyle dlatego tak się interesował kantowskim „Projektem wiecznego pokoju", ponieważ sam był pod świeżym jeszcze wrażeniem okropności wojennych, przeżytych w czasie odwrotu spod Moskwy.

* * *

Drobniejszych potknięć językowych na tle nieporozumień z oryginałem jest więcej, np. na str. 38 mówi się o „próbnej piłce" zamiast o „balonie próbnym", na str. 40 — o sprzedaży „urodzaju" zamiast "zbiorów" itd. Z pewnym niepokojem czytamy na str. 196, że Nathalie na pożegnanie „skinęła niebieskimi oczami". Czy można skinąć oczami? Spróbowałam, ale się nie udało.

Irena Pannenkowa

DYSKUSJA O DUBBINGU

Wynalazek kina dźwiękowego rozgoryczył zrazu publiczność do filmów produkowanych za granicą. „Mówcie po francusku!“ wołali widzowie kin paryskich pod adresem hollywoodzkich bohaterów. Jak podaje Sadoul w swej „Histoire du cinéma“, przerywanie przez publiczność przedstawień było na porządku dziennym. Nie rozumiano, w jakim celu każe się wysłuchiwać widzowi dialogów w niezrozumiałym języku.

Oczywiście, kiedy zastosowano środki zaradcze, widzowie przyzwyczaili się szybko. Dziś prawie już nie dostrzegają, że każdy sposób adaptacji obcojęzycznego filmu dźwiękowego jest kompromisem, gdyż oryginał zawsze pod jakimś względem będzie przewyższał adaptację. Ale ten kompromis jest konieczny.

Istnieją 3 rodzaje adaptacji: komentarz dźwiękowy, napisy i dubbing.

Komentarz dźwiękowy, w Polsce dotąd nie stosowany, polega na zachowaniu obcojęzycznego dialogu, uzupełnianego w przerwach zrozumiałym dla widza omówieniem przebiegu akcji.

Napisy, powszechnie u nas stosowane, podają tłumaczenie dialogu równocześnie z samym dialogiem. Jedną z usterek tej metody jest psucie podpisami zakomponowanych przez operatora obrazów. Inną — niedostateczna w wielu wypadkach czytelność (słynne napisy „białe na białym“).

Najważniejszym jednak brakiem tej metody jest trudność równoczesnego czytania napisów i śledzenia obrazu. W filmach o obfitym dialogu i szybkiej akcji (np. „Obywatel Kane“) uwadze widza, czytającego napisy, uchodzi znaczna część subtelności scenariusza, ba, cały film może się przez to wydać niezrozumiały.

Jest jeszcze jedna trudność: by napis był czytelny, nie może się składać z więcej, niż dwunastu wyrazów, których wyświetlanie musi zająć minimum 10 sekund. Jeśli aktor na ekranie wypowie w tym czasie więcej słów — jak się to często zdarza — to część dialogu zostanie nieprzełożona. I na to nie ma rady.

Wobec tylu usterek metody „napisowej“, coraz powszechniej mówi się o korzyściach dubbingu.

Na nasze ekrany wszedł niedawno pierwszy po wojnie dubbingowany w Polsce film „Harry Smith odkrywa Amerykę“, Michała Romma. W pracach nad dubbingiem pracowała ekipa specjalistów radzieckich, wykonawcami dialogu byli znani aktorzy teatrów łódzkich.

Film wzbudził powszechne zaciekawienie: wielu widzów poszło nań, jak na nowy film, choć widzieli go już w poprzedniej wersji. Nie mniejsze zainteresowanie obudził on również w kołach sprawozdawców filmowych, którzy przy okazji recenzji wielokrotnie zajmowali się szerzej zagadnieniem celowości i zakresu dubbingu, dochodząc nieraz do rozbieżnych wniosków. Nowe zagadnienie filmowe spowodowało coś w rodzaju samorzutnej dyskusji, której uczestnicy nie wiedzieli wzajem o sobie i pozostałych wypowiedziach.

Oto, co pisano:

„Dubbing, dotąd w kinematografii polskiej nie stosowany (nieprawda — przyp. mój) *ma przed sobą wielką przyszłość. Zastąpienie dialogu pierwotnego dialogiem w języku polskim sprawia, że napisy informujące widza o przebiegu akcji stają się zbędne. Stanowi to duże ułatwienie dla tych widzów, którzy mają słaby wzrok, lub którzy nie mają wprawy w szybkim czytaniu“* („Trybuna Robotnicza“, nr. 235).

„Słyszymy często głos: film powinien być mówiony w wersji oryginalnej, bo dubbing jest w nim obcym, nieartystycznym wtrętem. Film — tu padają wielkie słowa — jest sztuką prawdy. Rzymianin, mówiący po angielsku, a Anglik po polsku, czy rosyjsku, nie sprawiają artystycznego wrażenia... Takie postawienie sprawy jest niesłuszne i niecelowe. Bez wątpienia: wielojęzyczność „Ostatniej szansy“, czy „Ostatniego etapu“ jest jednym z mocnych akcentów prawdy wewnętrznej tych filmów, ale zachodziły tutaj wyjątkowe okoliczności, które usprawiedliwiały, a poniekąd nawet przymuszały reżyserię do chwycenia się takiego wyjątkowego sposobu. Rozszerzenie takiego wyjątkowego sposobu na inne filmy... byłoby natomiast błędne... Dubbing „Harrego Smitha“ jest poprawny. Nic dziwnego, że — przeciw głosom konserwatystów — ogół widzów entuzjazmuje się nim i ze świeżym zainteresowaniem przygląda się grze i przysłuchuje się dialogom. Nie wyobrażam sobie za lat parę innych filmów eksportu zagranicznego, niż dubbingowane“ (Art. „Film odzyskuje swą powszechność“ J. A. Szczepańskiego w nr. 35 „Dziennika Literackiego“).

„Trzeba przyznać ze szczerym zadowoleniem, że ta pierwsza próba polskiego dubbingu wypadła pod każdym względem najzupełniej zadowalająco... Wybór „Harry Smitha“ do dubbingu był słuszny i celowy z tego względu, że jest to film, w którym nie mniej, a nawet więcej ważne jest to, co się mówi, niż to, co się dzieje na ekranie. Jest to film wybitnie dialogowy... Wielka ilość napisów zamieniłaby film w wyświetlaną powieść... Natomiast dubbing budzić będzie zastrzeżenia w tych wypadkach, kiedy dialog spełnia rolę pomocniczą, kiedy akcja filmu tłumaczy się prawie sama przez się, lub w tych wypadkach, kiedy aktor, mówiący po polsku, będzie wyraźnie fałszem artystycznym... Nie wiem np. jakby trafił do gustu naszej publiczności film Rosseliniego „Rzym—miasto otwarte“, gdyby go pozbawiono swoistego kolorytu mowy włoskiej. Wydaje mi się, że dramaty środowiskowe. lub historyczne, że wszystkie filmy, w których autentyzm gra tak ważną rolę — nie nadają się do dubbingu“ („Kronika filmowa“ Ludomira Rubacha w nr. 36 „Stolicy“).

„Po pierwsze: dubbing ułatwia zrozumienie tekstu filmowego. Film dubbingowany staje się w ten sposób bardziej powszechny i zrozumiały. Po drugie: odciąża naszą uwagę od napisów i pozwala się skupić na stronie plastycznej. To plus estetyczny, oczywiście, nie wszystkie filmy powinny być dubbingowane. Warto przecież słuchać języka rosyjskiego z ekranu, skoro grają rosyjscy aktorzy... Pierwszy nasz dubbing nie spełnił zadania w 100 proc.“ (St. Morawski w nr. 189 „Gazety Krakowskiej“).

„Pisząc przed blisko rokiem recenzję tego filmu mieliśmy poważne zastrzeżenia co do jego języka. Wersja polska robiona była w Moskwie, przeto aktorzy mówili wyraźnie rosyjskim akcentem i popełniali błędy językowe. Obecnie oglądamy na ekranie ten film w wersji polskiej... Język jest poprawny, dykcja czysta, nagranie dźwiękowe dokonane przez ekipę techniczną radziecką bez zarzutu... Witamy z uznaniem tę innowację, tym bardziej, że dźwięk tego nagrania jest o wiele lepszy, niż w naszych filmach rodzimych“ (zg w nr 234 „Dziennika Bałtyckiego“).

„Filmy rozrywkowe (autor ma tu na myśli film fabularny — przyp. mój) *widzielibyśmy chętniej raczej w wersjach oryginalnych — tym więcej, że interpretacje aktorskie wg zasad filmu niemego (?) są coraz doskonalsze, a doświadczeni scenarzyści starają się używać dialogu, jako ostatecznego słowa ekspresji filmowej. W tym jednak wypadku dobrze przetłumaczony i wyświetlony napis pod obrazem, o wiele lepiej rozwiązuje zagadnienie... Reasumując, traktujemy dublaż jako jeszcze jedną zdobycz techniczną filmu o dodatnim oddziaływaniu artystycznym w dziedzinie filmu rysunkowego, działaniu pożytecznym w filmie oświatowym, o działaniu zmiennym, a częściej ujemnym w filmie artystycznym“.* („O dubbingu“ K. W. w nr 35 „Dziś i Jutro“).

„Film „Harry Smith...“ jest jeszcze i z tego względu ciekawy, że jest to pierwszy po wojnie obraz(!), w którym z ekranu płynie poprawna mowa polska (!?). Film, ten jest jednym z czterech radzieckich filmów, które zostały zdubbingowane przez specjalistów radzieckich. Świetna synchronizacja sprawiła, że słowa wymawiane po polsku przez polskich aktorów... harmonizują z ruchami grających w filmie aktorów radzieckich... W ten sposób treść filmu przemawia o wiele bardziej bezpośrednio do widza, niż to się dzieje wówczas, gdy musi czytać napisy“ (Art. „Gdy film radziecki przemawia po polsku...“ Kar. b. w nr 241 „Expressu Wieczornego“).

„Dubbing polski w reżyserii M. Kaniewskiej i w wykonaniu popularnych polskich artystów filmowych (?), mimo pewnych usterek technicznych (nieco niewyraźne dialogi) jest dobry i bardzo starannie opracowany... Co najważniejsze, dubbing słowny (?) odtwarza w pełni dialogi oryginału, a nie skróty, jak to obserwujemy w dubbingu pisanym (? ? — wadliwa nomenklatura, przyp. mój). *Zwraca uwagę wzorowe literackie opracowanie tekstów polskich aktorów“.* („Gazeta Poznańska“, nr 239).

„Należałoby jeszcze wspomnieć o polskim dubbingu, będącym pierwszym powojennym eksperymentem tego rodzaju. Niestety, posiada on usterki. Poza niedociągnięciami technicznymi (aktorzy zamknęli już usta, ale głos rozlega się jeszcze) polscy artyści wpadają niekiedy w szarżę i patos, co razi szczególnie w pierwszych scenach dialogu“. („Głos Wybrzeża, nr 229).

„O samym dubbingu pisaliśmy niedawno, wyrażając obawę, czy da się on zastosować do wszystkich filmów... „Smith odkrywa Amerykę“ — to typowy film nadający się do dubbingu — bez przetłumaczenia tak licznych dialogów straciłby on większą część swojej ideologicznej wymowy. Jak wypadła ta pierwsza ukazana w Szczecinie próba? Technicznie daleka była od doskonałości... Raziła monotonność głosów kobiecych, w rolach męskich znacznie lepiej brzmiały głosy postaci drugoplanowych, aniżeli głos głównej osoby dramatu... Czekajmy więc na dalsze polskie dubbingi, stosowane — miejmy nadzieję — z rozsądnym umiarem“. (J. w nr 229 „Kuriera Szczecińskiego“).

Jak widać z powyższego, prawie wszyscy biorący udział w dyskusji unikali opinii jednostronnych: zdecydowanej pochwały, czy zdecydowanego potępienia. Dowodzi to, że — świadomie, czy nieświadomie — wyczuwali, iż i dubbing jest również tylko kompromisem.

Jeśli jednak nie można dać decydującej i ostatecznej odpowiedzi na pytanie „czy dubbingować?“, można (i trzeba) zestawić wyniki dyskusji w punktach.

ZALETY DUBBINGU

1) Ułatwia zrozumienie treści filmu (zwłaszcza niezbyt biegle czytającym lub ludziom o słabym wzroku). 2) Pozwala obserwować wyłącznie obraz, bez odrywania wzroku. 3) Nie psuje napisem kompozycji klatki, pozwala się w pełni delektować stroną plastyczną filmu. 4) Pozwala przełożyć 100 proc. dialogu, bez opuszczeń.

WADY DUBBINGU

1) Nie pozwala słuchać największych aktorów zagranicznych. 2) Brak oryginalnego języka usuwa koloryt autentyzmu. 3) Nie pozwala na realistyczne efekty wielojęzyczności. 4) Nie pozwala na artystyczną wierność tłumaczenia, skutkiem wymogu zgodności liczby sylab. 5) Pozostawia pewne wrażenie sztuczności, gdyż synchronizacja układu i poruszeń warg nie jest w pełni możliwa.

UWAGI KOŃCOWE

1) Najbezsporniejsze usługi oddaje w dziedzinie filmu dziecięcego i oświatowego. 2) Z filmów fabularnych najlepiej nadaje się do filmów „rozgadanych“ o obfitym dialogu. 3) Nie powinien być stosowany tam, gdzie zatarłby koloryt środowiska, w filmach historycznych i wielojęzycznych. 4) Musi być robiony w kraju, przez najlepszych tłumaczy, a zwłaszcza przez najlepszych aktorów, nie ustępujących wybitnym aktorom zagranicznym, których trzeba będzie dubbingować.

P. J.

Taśma z deszczem

CO PRZETRWA W FILMIE?

Jeden z najwybitniejszych francuskich krytyków filmowych z okazji premiery okropnego amerykańskiego filmu „Atlantyda“ wydrukował następujące uwagi:

„Widziałem ostatnio w Knokke pierwszą feyderowską „Atlantydę“. Proszę mi wierzyć: TEGO NIE MOŻNA JUŻ OGLĄDAĆ“...

Każdy zapalony filmowiec zdziwi się przeczytawszy to bezwzględne i autorytatywne zdanie. Przecież film „Atlantyda“ Feydera, to jeden z wielkich klasyków ekranu! Gdy Pabst nakręcił drugą wersję dźwiękową „Atlantydy“, cała krytyka światowa uznała, że jest ona znacznie gorsza od „niezapomnianej“ feyderowskiej wersji powieści Benoit. Film powstał w 1921 roku — dwadzieścia osiem lat temu i należał w swoim czasie do wielkich osiągnięć kinematografii. Potem szkoła francuska roztopiła się zupełnie w filmach, które noszą rozmaite nazwy: „eksperymentalnych“, „awangardowych“, „irracjonalnych“ itd.

A teraz drugi przykład. Film Eisensteina „Pancernik Potiomkin“, który powstał niewiele później, bo w roku 1925, do dzisiaj stanowi jeden z podstawowych programów wszystkich kino-klubów zagranicznych. Mimo, że wymagania formalne zmieniły się także (samo wprowadzenie dźwięku zrewolucjonizowało formę filmu) — „Pancernik Potiomkin“ jest do dzisiaj podziwiany przez świat filmowy i przez publiczność. Wielki pokaz tego filmu dla robotników londyńskich wywołał entuzjazm.

Jeszcze bardziej pouczająco przedstawia się sprawa filmu „Burza nad Azją“ Pudowkina. Film ten powstał nieco później od wyżej wymienionych, ale także w okresie „niemej“ kinematografii. Mniej więcej przed rokiem wielki realizator radziecki Pudowkin przejrzał kopię filmu i zdecydował, że:

1) nadaje się doskonale do wyświetlania,

2) nadaje się do udźwiękowienia.

Na czym polega różnica między nie nadającymi się do wznowień, rzekomo „klasycznymi“ filmami schyłkowego zachodnio-europejskiego filmu, a TRWAŁOŚCIĄ wymienionych dzieł radzieckiej sztuki filmowej?

Zarówno Feyder, jak i olbrzymia większość realizatorów zachodnich, weszła na drogę szukania walorów sztuki w f o r m i e, dając zagadnieniu takich czy innych rozwiązań formalnych pierwszeństwo. Twórca „Bitwy o szyny“ i „Potępieńców“, René Clément, okrzyczany „wielkim reżyserem“ we Francji, całkiem niedawno oświadczył prasie: „treść filmu, to tylko pretekst, film zależy od sposobu pokazania treści“.

Czas pokaże, czy budowane na tych zasadach filmy Clémenta będą trwałymi pomnikami kinematografii.

Eisenstein i Pudowkin przełamali zdecydowanie fałszywe pojęcie o sztuce w dziedzinie filmu. Położyli nacisk na właściwy wybór treści i na wagę t r e ś c i filmu. Wcielili w taśmę filmową zasadę, że forma jest f u n k c j ą treści. „Pancernik Potiomkin“ był pierwszym wielkim filmem o walczącym proletariacie. Film ten ukazywał na ekranie nie wymaginowane postaci, lecz zdrowy, silny, walczący lud rosyjski: proletariuszy, marynarzy, robotników.

Eisenstein bynajmniej nie zaniedbał formy, przeciwnie odnalazł „dla nowej rewolucyjnej treści, nową rewolucyjną formę“, ale ta forma nie była oderwanym, formalistycznym poszukiwaniem, lecz wyrastała konsekwentnie z potrzeb filmu.

„Pancernik Potiomkin“, „Matka“, „Burza nad Azją“ ostały się jako trwałe pomniki wielkiej sztuki filmowej. Jedno z tych dzieł kinematografii o nieprzemijającej wartości „Burzę nad Azją“ zobaczymy wkrótce na naszych ekranach.

Kontra-typ

WITOLD RUDZIŃSKI

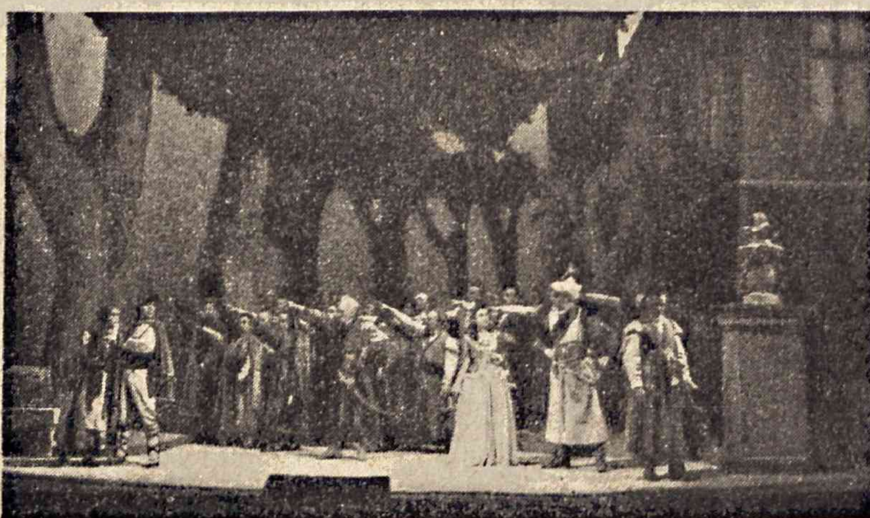
OPERA

„HALKA“

PRZEDSTAWIENIE PRZEŁOMOWE OPERY POZNAŃSKIEJ

Gdy w r. 1946 oglądaliśmy w Operze Poznańskiej, borykającej się wtedy z wieloma trudnościami, „Straszny Dwór“ — wcale nie najgorsze przedstawienie — wzruszały nas w pierwszym rzędzie rzeczy, leżące poza samą sztuką: powrót słowa i muzyki polskiej na scenę poznańską.

Wystawienie „Halki“ w styczniu 1950 r. zbiegło się z uroczystością ważną w naszym życiu muzycznym a specjalnie Poznania, z trzydziestoleciem pracy. Opery Poznańskiej, opery, której nadano zaszczytny tytuł Opery im. St. Moniuszki. Ale ta „Halka“ przykuła słuchaczy czymś zupełnie nowym w operze, czymś, co nie było związane z jubileuszem. Było to widowisko pełne, żywe, porywające. Jakby dwuwymiarowa reprodukcja, do której tak byliśmy przyzwyczajeni nagle ożyła w przestrzeni. Nie było tu rzeczy, które są złą tradycją opery — nieporadności scenicznej, fałszu reżyserskiego, zaniedbania teatru. Dobra muzyka towarzyszyła dobremu widowisku. Przez to jubileusz Opery Poznańskiej nie stał się zaakcentowaniem zakończenia jakiegoś mechanicznie odmierzonego okresu pracy. Było to rozpoczęcie tak wyczekiwanego przez nas przełomu w polskiej operze. Odtąd nie będziemy już mogli pobłażliwie patrzeć na złe inscenizacje operowe.



fot. Foto-Kamera

Scena z aktu I „Halki“. Na pierwszym planie Anna Kawecka — Halka i Franciszek Arno — Jontek

O Moniuszce przywykliśmy myśleć jako o dobrodusznym, ciepłego serca człowieku. A przecież potrafił on zdobyć się na temat, którego nie znajdziemy w tym czasie nawet w literaturze! Ten szlachcic z najbardziej zacofanych okolic Mińszczyzny, ten organista o przeciętnym wykształceniu — sięga po temat, który jest oskarżeniem namiętnym i drastycznym. W okresie buntów chłopskich, w czasie rzezi galicyjskiej, w momencie, gdy rozkwita w literaturze polskiej mesjanizm szlachecki — „Halka“ jest komentarzem brutalnym wszystkich konfliktów klasowych. Złamana przez zapory stanowe miłość dwojga ludzi, wiejski kościółek, gdzie spotykają się krzywdzeni i krzywdzący, kontrast dwóch grup, z których jedna przymiera głodem (dziecko Halki umiera z głodu), druga zaś umiejętnie panuje — to wszystko wskazuje na to, że ten wielki romantyk umiał patrzeć na otaczający go świat. Geniusz operowy Moniuszki znalazł dla tego tematu błyszczące rozwiązanie muzyczne. Jeśli ktoś zamknie oczy na sprawy rozgrywające się na scenie, nie będzie słuchał prostych, ale celnych słów — muzyka sama powie mu wszystko. Niewielu kompozytorów umiało pisać tak ściśle kierując się duchem tekstu — chyba Mozart w „Weselu Figara“, Bizet w „Carmen“, Mussorgski w „Borysie Godunowie“, Verdi w niektórych dziełach. I pomyśleć, że nasi uczeni muzykolodzy rozdzierali szaty, że Moniuszko nie napisał opery wagnerowskiej, młodsi zaś muzycy krzywili się na „Tańce góralskie“ z „Halki“ tylko dlatego, że nie były to „Harnasie“!

Dlaczego jednak „Halka“, która stała się szybko operą narodową, nie spełniła żadnych funkcji rewolucyjnych. Przecież komedie Beaumarchais'ego zmobilizowały rewolucję francuską. Dwa mogły być tego powody. Po pierwsze, ci, których krzywdę „Halka“ ukazywała, nie widzieli jej prawie nigdy, nie mogła więc ona stać się dla nich rewolucyjną podnietą. Po drugie, ci, którzy widzieli niebezpieczeństwo, umieli je zgrabnie zatuszować. Powstała „tradycja“, bardzo starannie opracowana, która kazała opuszczać co drastyczniejsze ustępy tekstu, powstała literatura muzykologiczna, która z „Halki“ uparcie robiła tradycyjną operę, wyjątkowo dobrą wprawdzie, ale zawsze stanowiącą zlepek arii i zespołów, była wreszcie reżyseria, która umiała przytłumić jaskrawości, położyć zaś nacisk na scenach, które dla swego bezpośrednio przemawiającego piękna i tak żadnych podkreśleń nie potrzebowały. Z dramatu społecznego zrobiono dramat osobisty.

Dopiero w Poznaniu, w sto dwa lata po estradowym wykonaniu „Halki“ po raz pierwszy w Wilnie, ujrzeliśmy ją taką jaka jest naprawdę. I rzecz charakterystyczna, Leon Schiller, twórca koncepcji inscenizacyjnej i Jerzy Merunowicz — reżyser przedstawienia — wyszli od doskonałego wniknięcia w samą muzykę. Zaufali tej muzyce, odcyfrowali jej właściwą treść. Stworzyli całość, w której każdy ruch, sytuacja, zdarzenie — ściśle łączą się i wypływają z muzyki. Okazało się w rezultacie, że z opery można stworzyć widowisko wszechstronnie artystyczne. O śpiewakach operowych mówi się, że nie potrafią zagrać. Rutyniarze operowi, pozbawieni wyobraźni, zasłaniają się warunkami operowymi — wiadomo, że rzadko dobry głos wiąże się z talentem aktorskim, że niewiele można wymagać od aktora, który musi zważać na tyle ubocznych rzeczy — kolegów, orkiestrę, pałeczkę dyrygenta. Nic podobnego! Okazało się, że rozkochany w śpiewie muzyk operowy, gdy poczuje dobrą rękę reżysera, staje się jego powolnym narzędziem. Dzięki współpracy wielkiego reżysera i muzyka, znającego teatr — osiągnięto rezultat rewelacyjny. Opera zaczęła wyglądać, grać i śpiewać tak jak trzeba.



fot. Foto-Kamera

Minister Dybowski z ob. ob. Romanem Simińskim i Władysławem Makowskim, którzy w czasie oblężenia uratowali gmach Opery od zniszczenia

Sceny masowe, dawniej nieruchome, nabrały życia i wyrazu, dramatyczne podgrywki orkiestry okazały się wyjątkowo logiczne — tłumaczą one akcję, słowa, sytuację; przez właściwą grę arie, duety — wszystko to znalazło się na swoim miejscu, z chwilą kiedy ujęła je w karby porządkująca wola reżysera. Trzeba przyznać, że sukces ten w połowie nie byłby pełny, gdyby nie współpraca Bierdiajewa. Posiada on niezawodny instynkt operowy, który czyni cuda z orkiestrą. Zespół instrumentalistów poznańskich już w zeszłym roku, przy Górzyńskim, poczynił wielkie postępy. Teraz rozwinął się i stał się prawdziwą orkiestrą operową. Tak zagranej uwertury dawno nie słyszeliśmy. Tyle w tym było smaku, świetnie rozłożonych punktów ciężkości, dyskrecji. A nie jest to wcale najłatwiejsza do wykonania muzyka. Bierdiajew prowadził orkiestrę ogromnie dyskretnie. Rezultat jest nieoczekiwany. Śpiewacy natychmiast uplastyczniają się, ale właśnie wtedy naprawdę dobrze słyszy się muzykę, którą gra orkiestra. A w partyturze „Halki“ jest dużo rzeczy, które warto słyszeć.

Znakomicie wywiązał się ze swoich zadań zespół wokalny — zarówno soliści, jak chór. Nie było w tym przedstawieniu żadnych primadonn. *Kawecka* śpiewała i grała Halkę bardzo dyskretnie, *Woźniczko* — Janusz rzeczywiście przestudiował i opanował rolę; wszelkie oczekiwania przeszedł *Arno* jako Jontek. To był nie tylko dobry śpiew — to była dobra gra i to u śpiewaka, który dotąd nie okazywał specjalnego talentu scenicznego. Trudno tu wymienić cały zespół — prawie wszyscy umieli spełnić dobrze wyznaczone im role. Balet był dla nas dalszą rewelacją. *Papliński*, na niewielkiej przestrzeni dał tańce pełne ognia, ale jednocześnie organicznie splecione z akcją, komentujące zdarzenia, tańce nie mające nic z banału, którym w „Halce“ dotąd nas karmiono. Wreszcie słowo o dekoracjach. Okazało się, że zastosowanie nowego typu dekoracji plastycznych (*Kosiński*, kostiumy *Cybulski*) pomogło rozwiązać zagadnienie tak trudnych w operze plenerów. Liście drzew w pierwszych dwóch aktach splatały się w rodzaj sufitu, który poprawiał warunki akustyczne ogołoconej ze ścian sceny. Wreszcie gratulacje należą się *Buchwaldowi* za nieskazitelne przygotowanie chóru.



fot. Foto-Kamera

Marian Woźniczko w roli Janusza i Franciszek Arno w roli Jontka

Przed miesiącem poruszaliśmy konieczność wejścia do opery reżyserów, znających nowoczesną technikę inscenizacyjną. Przedstawienie poznańskie „Halki“ jest wspaniałym zapoczątkowaniem tej pracy, punktem wyjścia, który musi stać się wzorem dla polskich oper i który wytycza właściwą drogę. Czekamy z niecierpliwością dalszych premier Merunowicza, Wyszomirskiego i Brégy'ego, który przy swojej znajomości opery na pewno zdobędzie się na nowe rozwiązania. Przedstawienie poznańskiej „Halki“ otworzyło Rok Moniuszkowski w sposób porywający. Obyż wszystkie uroczystości tego roku były tak wspaniałe.

Witold Rudziński

ALEKSANDER JACKOWSKI

O „LUBOW JAROWAJA“, AKTUALNOŚCI I ROMANTYZMIE

Trudno byłoby nawet oczekiwać, żeby w ciągu 5 lat całe społeczeństwo mogło przejść drogę od moralności sanacyjnego śmietnika, pełnego odpadków feudalnych, kapitalistycznych czy oenero-faszystowskich do moralności epoki socjalizmu.

Niejeden inteligent tkwi jeszcze silnie nieraz w dawnym, które kalendarzowo biorąc tak było niedawne. To utrudnia mu znalezienie właściwego spojrzenia na to, co się wokół niego dzieje. Stoi zagubiony przed przyszłością, której się lęka, bo jej nie rozumie. Kto mu wytłumaczy?

Powiadają niektórzy. „Jakto kto? Macie przecież prasę, radio, odczyty, organizacje masowe, które prowadzą prace wychowawcze. Zostawcie w spokoju sztukę. Dlaczego ona też ma wychowywać, przekonywać, tłumaczyć?“.

Obciążenia, które dźwigają na sobie miliony ludzi wychowanych w dawnej mieszczańskiej moralności są natury uczuciowo-przyzwyczajeniowej przeważnie. Dla przezwyciężenia ich sam argument nie wystarczy. Potrzebne jest właśnie zobaczenie nowego. Musi ono pociągnąć, przekonać. I tu leży właśnie rola sztuki. Sztuka argumentuje **ukazując**, spełnia funkcje jakby zastępczego doświadczenia życiowego. Wierzymy jej (oczywiście dobrej sztuce) tak, jak gdyby to, co nam pokazuje, właśnie nas samych w życiu spotkało. Prawdziwa sztuka (czy to literatura, czy film, czy teatr) rozszerza krąg naszych spojrzeń i doświadczeń. Pozwala widzieć szerzej, prawdziwiej.

Ale, rzecz jasna, ta sama sztuka np. teatralna działać będzie inaczej w środowisku np. robotniczym i inaczej w mieszczańskim, a jeszcze inaczej na wsi.

Więc „Makar Dubrawa“ Korniejczuka znajdzie zapewne najlepszy oddźwięk właśnie w okręgach górniczych. Natomiast „Moskiewski charakter“ — jak słusznie mówił o tym dyr. Szletyński, - właśnie we Wrocławiu przemawiać może specjalnie silnie. A takie np. „W pewnym mieście“ Sofronowa, czyż nie brzmi z wyjątkową aktualnością właśnie w Warszawie, w której zagadnienia urbanistyczne obchodzą dosłownie każdego?

Słusznie postąpił dyr. **Dąbrowski** wystawiając „Lubow Jarowaja“ właśnie w Krakowie. Powodzenie sztuki w Krakowie, stałe komplety na widowni potwierdzają słuszność wyboru. Sztuka Treniewa „Lubów Jarowaja“ przełamuje stare sanacyjne nawarstwienie antyradzieckiej propagandy, ukazuje Rewolucję i ludzi Rewolucji prawdziwych i pięknych. Daje nowe doświadczenia, grzebiące swą siłą w wielu wypadkach stare sądy i brednie utkane na kanwie powieścideł Ossendowskich czy Breszko - Breszkowskich.

Sztukę pisał **K. Treniew** w roku 1925-26. Świeże jeszcze były ślady niedawnej wojny domowej. Odbudowa zniszczonego kraju wymagała wyrzeczeń i wysiłku. O socjalizm walczono na każdym odcinku. Walczono o chleb, walczono o transport, walczono o przemysł. Ale socjalizacja kraju, elektryfikacja i uprzemysłowienie stawiały przed człowiekiem trudne i ciężkie zadania. A o wszystkim decydował właśnie człowiek. Jasne — byli już ci najbardziej oddani — bojownicy Rewolucji — proletariat Piotrogradu, Moskwy i innych ośrodków. Ale było wielu takich, którzy Rewolucji nie rozumieli wcale. Z głębi trudnego życia, nieopalonych mieszkań Rewolucja nie miała dla nich nic z blasku i wielkości. Rewolucja — rzecz wiadoma. Gdy głodno i ciężko nie łatwo zobaczyć jej patos, jej romantyzm. A przy tym na domiar złego — s t a r e chociaż zdruzgotane Rewolucją, żyło jakoś koślawo i złowrogo obok nowego. A przy tym ciągła krecia robota opozycji. Jawnej, zamaskowanej, ukrytej. Że nic z tego nie będzie. Że interwenci wszystko cofną, zmienią. Wrócą i zmienią. W tych warunkach słusznie wziął na siebie autor ukazanie prawdy Rewolucji, jej romantycznego patosu.

„Głównym zadaniem sztuki — pisał Treniew — było dać polityczne i socjalne tło, a dopiero na nim i w organicznej od niego zależności historię i dramat bohatera i bohaterki“. Sztuka pisana zresztą była dla bardzo określonego mieszczańskiego odbiorcy. To wpłynęło niewątpliwie na dobór środowiska sztuki i położenie akcentu na wrastanie starej inteligencji w nowe. I mimo wszystkich różnic wydaje mi się to aktualne również i u nas.

Dalej, jesteśmy dzięki sztuce Treniewa — podobnie jak i po przeczytaniu „Drogi przez mękę“ Tołstoja — bogatsi **wiedzą o Rewolucji**. Pokazuje nam autor obóz czerwonych. Obóz Rewolucji. Pokazuje niemal migawkowo. Chciałoby się powiedzieć filmowo. A przecież od razu czuje się głęboką prawdę tych ludzi, którzy wiedzą, o co walczą. Nawet „niegramotność“ jest tu oskarżeniem rzuconym w twarz przeszłości. Od tych ludzi Rewolucji bije żarliwa pasja naprawienia wiekowych krzywd. Naprawienia od razu. W osaczonym przez białych mieście, w toku ciężkich walk komisarz Koszkin na zebranie przygotowuje spis punktów do dyskusji. Czego tam nie ma! Jest i sprawa kursu dla nauczycieli, otwarcia sieci 40 klubów w mieście, kopanie okopów, likwidacja analfabetyzmu i oświata, elektryfikacja itd.

Widzimy tych ludzi czystych i żarliwych. Śmiejemy się ze Szwandii, marynarza-zabijaki, oddanego całą duszą Rewolucji. Szwandia nie umie czytać, wstydzi się tego. Udaje, że czyta, kręci papierem we wszystkie strony, poczem mówi — „mam chrypkę. Ty czytaj!“ Komisarz Koszkin pisze z błędami. Ale jego stosunek do profesora Gornostajewa troskliwy jak do skarbu, pokazuje, jak ci prości ludzie cenią naukę. Jak są jej żądni. I tak było rzeczywiście. Festiwal pokazał nam zresztą w sztukach pisanych w ostatnim okresie znowu problem nauki. Ale już po kilkunastu latach. W „Makarze Dubrawie“ piętnuje stary sztygar dyrektora kopalni. „Teraz — mówi — nie czas już chełpić się nieuctwem“. I przemiana wewnętrzna bohatera — dyrektora fabryki kończy się właśnie tym, że ten 40-letni blisko człowiek jedzie się uczyć. Kończyć studia. Ten sam motyw spotykamy i w sztuce Sofronowa „W pewnym mieście“. W społeczeństwie radzieckim dla nieuków nie ma miejsca. I zestawienie tego problemu w tak odległych czasowo sztukach jest ważne i pouczające. Tłumaczy zbiorowy awans społeczny robotnika, chłopa czy żołnierza. Tłumaczy powstanie tej nowej olbrzymiej klasy inteligencji radzieckiej, powiązanej z narodem i życiem, a nie wyobcowanej i tworzącej kastę. Jak inny jest obóz białych. Jakże inny jest obóz białogwardzistów. Treniew pokazuje ich z całym umiarem a zarazem i prawdą.

Pierwsze wrażenie na scenie. Czyści, elegancy. Dobrze wychowani, wykwintni, wygalowani, ludzie białych, czystych rękawiczek. Bo nie rąk przecież. Interesiki, spekulacje, osobiste ambicyjki, zawiść, demoralizacja — oto podszewka eleganckich carskich mundurów. Na tym tle rozgrywa się dramat osobisty Lubow. Napisałem „dramat“ i zastanowiłem się. Przywykliśmy, że dramat czy tragedia kończą się źle. Ale rozwiązanie sztuki Treniewa uderza głębokim optymizmem. Zwycięstwem tego co najlepsze w Lubow, nad jej miłością, która stała się złą. Zwycięstwem nad sobą. Jej dramat jest optymistyczny.

Ale wróćmy do osoby Lubow. Kim jest? Nauczycielka wiejska, mieszczka, tchórzliwa raczej, zakochana w swoim mężu, działaczu konspiracyjnym, lewicowym. Podziwiała go. Walczył o sprawę. Siedział w więzieniach. Gdy poszedł na front w 1914 r. i zaginął bez wieści, Lubow dojrzewa, staje się aktywna, pomaga sprawie czerwonych. Wydaje się jej, że tak realizuje drogę swego męża, którego wciąż opłakuje. Nagle odnajduje męża. Jarowoj jest w obozie białych. Jest inny niż zresztą. Fanatycznie oddany Treniew nie waha się wyposażyć go w atrybuty, które stawiają go w pierwszych chwilach niemal w jednym rzędzie z Koszkinem. Lubow walczy o swoją miłość, o niego. Wierzy, że go przekona. W dramatycznej rozmowie Jarowoj wyjaśnia jej powody swego przejścia do „białych“. Był na froncie. Gdy bolszewicy zaprzestali walki w interesach caratu, ślepe poczucie obowiązku żołnierskiego przeżył... „Zdradzili sojuszników — wściekał się. Dostał się ranny do niewoli. Tam Niemcy pokazali mu swoje porządki, prześladowali. Wrócił — jako wróg bolszewików. Gdy go poznajemy jest jeszcze pozornie silną, uczciwą w pewnym sensie postacią. Ale ideologia reakcyjna ma do siebie, że spycha nieubłaganie w bagno. Jarowoj zdradza raz jeszcze Lubow, nasyła na miejsce ich spotkania wojsko, które otacza spiskujących pierścieniem. W ostatnim akcie, gdy czerwoni zdobywają ponownie, tym razem ostatecznie, miasto, stara się uciec w przebraniu innego człowieka, którego poświęca, aby sobie uratować życie. Lubow znajduje w sobie dość siły, aby go zdemaskować. Gardzi nim. Nienawidzi. I ostatnie słowa sztuki — gdy Koszkin mówi do niej: „Zawsze uważałem Was za wiernego towarzysza“, a Lubow odpowiada: „Nie. A dopiero od dzisiaj jestem wiernym towarzyszem“ — pokazują, jak w ogniu walki o słuszną sprawę niepozorna nauczycielka wiejska krzepnie, potężnieje, staje się wspaniałym, pełnym człowiekiem.

Oto zasadniczy nurt sztuki. Sztuki, jak widzimy trudnej, wymagającej precyzyjnego rozłożenia akcentów, właściwego tempa, umiaru i patosu.

Jak sobie poradził teatr krakowski z tymi zadaniami? Powiedzmy od razu. Przedstawienie było nierówne. Myślę, że po prostu brak czasu i niezbyt dokładne przemyślenie początkowe sztuki zaciążyło na ostatecznym rezultacie.

Zacznijmy od reżyserii. Scena w **sztabie czerwonych**. Doskonałe tempo utrzymuje widownię w stałym napięciu. Czujemy gorączkowy pośpiech pracy. A jeżeli mimo wszystko mamy pewne zastrzeżenia, to stosują się one raczej do telefonistek - komsomołek, które bardziej krzątały się niż pracowały. Kulminacyjnym punktem, który powinien jakby określać cały obóz czerwonych jest moment końcowy, w którym Koszkin rozstrzeliwuje swego przyjaciela i zastępcę, ponieważ okazuje się, że splamił on czystość rewolucyjną i wykorzystywał swą władzę dla materialnych korzyści. Ta scena powinna w całej swej grozie i napięciu pokazać bezkompromisową uczciwość komunistów, a tym samym przeciwstawić ich zdemoralizowanemu obozowi białych. Tymczasem zlewała się ona z innymi, nie wydobyta należycie, a przecież podkreślenie jej dałoby właściwy akcent całej odsłonie. W przeciwnym razie obozowi białych przeciwstawia się nie tyle rewolucyjną prawdę i patos, co gorączkowy wprawdzie ale chaos. Doskonale za to pokazał reżyser czasowe odejście czerwonych i wkroczenie białych. Oddał właściwe „klasowe tło“. Paniusie wyelegantowane i gimnaziści w czystych mundurkach witają wraz z popami i wszelkiego rodzaju szubrawcami białych. Oddziałom czerwonych towarzyszą zawsze robotnicy, rzemieślnicy, biedota. Scenę przedstawiającą obóz białych zarysował dyr. Dąbrowski bardzo trafnie. Doskonała jest zmiana rytmiki przedstawienia. Obóz czerwonych charakteryzuje wir pracy, tempo. Scenki są krótkie, migawkowe, jedna zachodzi na drugą. Obóz białych charakteryzuje pewna ospałość, która jak gdyby podkreśla niezdawanie sobie przez nich nawet sprawy z sytuacji. Rozparci wygodnie w fotelach jak gdyby już z góry skazani są na zagładę. Odcina się od nich wyraźnie fanatyczna postać Jarowoja. Odcina nawet mundurem. Niestety następne już sceny są znacznie słabsze, zmienia się nawet metoda reżyserska. Impresjonizm i naturalizm zastępują tu często realizm pierwszych scen. Odnosi się to zwłaszcza do sceny bulwarowej, w której olbrzymia ilość świetnie zresztą wypracowanych szczegółów nie łączy się w ogólną całość. Postaci rewolucjonistów i cały ich wątek został rozkawałkowany, potraktowany na równi z innymi. Ostatnim błędem, jaki mógłbym w tej scenie zarzucić reżyserowi, jest zastąpienie proletariatu jakimś mieszczańskim lumpenproletariatem. Myślę, że warto te sprawy rozgraniczać, chociażby dlatego, że często jeszcze pokutuje u nas przeświadczenie, że dorożkarz, sprzedawca uliczny, czy nawet rzemieślnik są właśnie typowymi przedstawicielami proletariatu.

Scena przy szkole raziła taniej melodramatycznością. Zyskałaby ona niewątpliwie, gdyby stuszowane zostały niektóre miejsca. Chociażby takie jak nieszczęsne wycie psa. Wyobrażam sobie biednego aktora, który musiał tak co wieczór „odstawiać“ swoją psią rolę! W ostatnim akcie manipulacja z czerwonymi sztandarami bardzo przypominała ujęciem „Owcze źródło“. Charakter natomiast sztuki wymagał bardziej realistycznej i patetycznej jednocześnie sceny końcowej. Niezrozumiałe jest również dlaczego w ostatniej scenie sztuki do Lubow podbiegają jakieś kobiety, ściskają jej ręce. Przecież o dramacie, jaki się przed chwilą rozegrał, one nie wiedzą. To tylko my o tym wiemy, widzowie na widowni i osobiście sama Lubow.

Napisałem to wszystko i zląkłem się, że tyle zastrzeżeń. Że ktoś może to zrozumieć opacznie. A przecież było również wiele miejsc świetnych, trafnych w ujęciu: np. operowanie tłumem, doskonała dynamika ulicznych scen, świetnie przeprowadzony cały wątek prof. Gornostajewa i jego żony, jak również wątek Pikalowa itd. Na specjalną uwagę zasługują również umiejętne skróty i adaptacje dokonane przez reżysera w tekście. Sądzę jednak, że podkreślenie poszczególnych niedociągnięć spektaklu, (dobrego zresztą i naprawdę pasjonującego), pomoże do usunięcia ich w dalszej praktyce teatru, a w każdym razie do ich przemyślenia. Tak świetny reżyser jak dyr. Dąbrowski nie weźmie mi chyba za złe, że w ocenie jego przedstawienia „stosuję miarę najwyższą“. Trudno. „Trzy siostry“ obowiązują!

Reżyserowi dopomógł **Andrzej Stopka**, dając na ogół dobre, niewyszukane scenicznie dekoracje. Zastrzeżenia budzić może jedynie scena trzecia (za miastem). Natomiast charakteryzacje i kostiumy — bez zarzutu. Pomogły one niewątpliwie aktorom do właściwego zrozumienia postaci sztuki. Zacznijmy więc ich omówienie od figury centralnej, od Lubow.

Jaroszewska przeszła ogromną drogę — od lekkich, zachodnich sztuk do ukazania bodaj najbardziej wstrząsającej postaci kobiecej w dramaturgii radzieckiej. Drogę może nie mniejszą nie przebywa w sztuce Lubow.

Jaroszewska. Jakże prawdziwa była w I scenie. Przyniesiona tęsknotą za mężem, znużona, ale i zahartowana trudami, szlachetna. Cała trudność rysunku postaci Lubow leży jednak w tym, aby pokazać jej zmianę, wewnętrzny rozrost. Pokazać, jak tęsknotę swą i miłość do męża zamienia twardą wolą i zupełnym oddaniem sprawie. Tego niestety Jaroszewska nie pokazała. Od początku wiedzieliśmy, że jest szczerze oddana obozowi Rewolucji. Podbijała na prawdę obrazu komunistki. W ten sposób kołacze momenty decyzji wydania uciekającego w przebraniu Jarowoja nie był dostatecznie silny i dramatyczny. A moment ten stanowi przecież zasadniczą kulminację w budowie sztuki. To wszystko wydaje mi się o tyle dziwne, że w programie teatru zamieszczono bardzo cenne i ważne uwagi Niemirowicz - Danczenki, który ostrzega przed takim właśnie statycznym budowaniem postaci. Myślę, że Jaroszewska ma wszystkie dane ku temu, aby grać Lubow w sposób doskonały. Dowodzą tego liczne miejsca sztuki, w których zdobywała nas swą wewnętrzną prawdą i skupioną, rozumną grą. **Zdzisław Mrożewski** grał porucznika Jarowoja. I ta postać również zbudowana jest dynamicznie. Tylko, że Lubow dojrzewa w czasie sztuki, a Jarowoj odwrotnie — stacza się do zupełnego upadku.

Mrożewski odtworzył tę postać na ogół trafnie, trudno mi tylko byłoby pogodzić się z ciepłymi, sentymentalnymi akcentami w scenach końcowych. Roztopiło się w nich tak ważne wyznanie Jarowoja, w którym opowiada o przemianach, jakie w nim zaszły w czasie wojny i niewoli. Jarowoj był poza tym stanowczo zbyt sympatyczny. Przypominał niemal w niektórych chwilach Duszyńskiego z „Zakazanych Piosenek“.

Trudno oceniać **Kurnakowicza** jako Szwandię. Był świetny, ale wciąż spod maski marynarza rewolucji wyzierał właśnie on, Kurnakowicz. Rozumiem, że starał się wyposażyć postać Szwandii w humor i ciepło, które przemówiłyby do polskiego widza. Może dlatego wyczuwało się w nim pewne akcenty batiara, który wszystkich „wykiwa“, a sam wyjdzie z każdej sytuacji cało. I jeśli można by mu coś zarzucić, to właśnie zbytnie podkreślenie „szwejkowskich“ rysów postaci. Przez to właśnie taka np. scena za miastem robiła wrażenie, jakby niedopasowanego do całości szekspirowskiego interludium. Również przeszarżowany został w ostatniej scenie moment uwolnienia Lubow. Gdyby Kurnakowicz stuszował niektóre „gierki“, niewątpliwie rolę Szwandii mógłby zaliczyć do najlepszych w swym repertuarze.

Doskonałą natomiast w każdym szczególe kreację stworzył **Opaliński**,

(Dokończenie na stronie ósmej)

BOGDAN BUTRYŃCZUK

»Niemcy« ze zmienionym epilogiem

1

Leon Kruczkowski należy do tych pisarzy, których twórczość potwierdza konieczność jak najbliższej współpracy autora dramatycznego z teatrem. Dlatego „emocje“ podróży z Warszawy do Szczecina na premierę „Niemców“ (ze zmienionym epilogiem) nasunęły sporo myśli, które miały znaleźć potwierdzenie w nowej realizacji tej sztuki.

W przedziałach rozmawiano nie tylko o pogodzie. Jednym z wielu tematów, poruszonych w przypadkowym gronie czterech współpasażerów „sypialnego“ były również wrażenia ze sztuki, którą po raz trzeci miałem obejrzeć w Szczecinie.

— „Obiektywnie, sztuka warta jest reklamy, jaką jej robią w prasie — stwierdził apodyktycznym tonem obywatel w średnim wieku i pyjamie, przypominającej obozowy pasiak (zdaje się jakiś inspektor z Ministerstwa Handlu Zagranicznego). Mocna i nawet sensacyjna. Tyle, że pisana „na zagranicę“. My, panie, znamy innych Niemców. Ale grana była pierwszorzędnie. Sami filmowi artyści. Zwłaszcza Barszczewska znakomita była w roli „tej Niemki“.

Drugi rozmówca widział „Niemców“ w Krakowie. Jemu również „podobało się“, chociaż uważa sztukę za „ponurą“. Niestety, w Krakowie nie było „filmowych artystów“, dlatego grali gorzej, z wyjątkiem Jaroszewskiej, która wystąpiła „przebrana“ za matkę i Konrada w roli „tego Żyda“.

Słuchając tych „opinii“ zarzuciłem początkowy zamiar przyłączenia się do rozmowy. Zbyt wiele nerwów kosztowałoby tłumaczenie im, że Kruczkowski nie pisał „Niemców“ na eksport (mimo berlińskiej prapremiery), że Barszczewska nie grała „tej Niemki“ i, że Joachim Peters nie jest Żydem. Postanowiłem jednak treść rozmowy zanotować jako *curiosum*, jako przykład typowy dla mieszczańskiej interpretacji zjawisk kulturalnych o zdecydowanie postępowym obliczu.

2

Natomiast prawdziwe emocje rozpoczęły się w Szczecinie, okazało się bowiem, że premiera „Niemców“ uzależniona jest od ukończenia budowy nowej sceny, stanowiącej — pod nazwą „Teatru Współczesnego“ — filię Państwowego Teatru Polskiego. Dla ogarnięcia kroniki budowy tego teatru jednym, ale rozumiejącym emocjonalną wymowę cyfr i faktów spojrzeniem, należy posłużyć się „warszawskimi okularami“. Praca, która według przyjętych w budownictwie norm powinna była trwać około 8 miesięcy, została wykonana przez załogę SPB w 8 tygodni i 2 dni. Większość robotników przekroczyła 200 proc. normy, żaden z nich nie zszedł poniżej 150-ciu proc. Istotę ich walki z czasem określa wstęp do „programu teatralnego“: „...Ludźmi, których nazwiska powinny otwierać dzisiejszy spektakl są robotnicy — w okolicznościach naprawdę niezwykłych dźwignęli oni nowy teatr. W ciągu 8-miu tygodni, które obejmują jego narodziny, dali oni, prowadzeni przez aktyw partyjny, piękny wzór dyscypliny i tempa nie ustającej ani na chwilę pracy. Od momentu rozpoczęcia robót, aż po czas ich ukończenia nie było w tej pracy przerwy. Robota na trzy zmiany, to nie nowina — ale fakt, że trwała ona w ciągu świąt, ma swoją specjalną wymowę...

...Wszystkie oklaski jakie usłyszy ta sala przez lata będą nieświadomą często podzięką za ten właśnie robotniczy trud...“.

Istotnie, nazwiska robotników: Waraksa (345 proc. normy), Kurowskiego (340 proc.), Zgorzelaka (272 proc.), Maślanki, Jezierskiego, Kazimierskiej, Nalepy, Bujkowskiego i innych, którzy przyczynili się do punktualnego (co do minuty) przekazania teatru zespołowi artystycznemu powinny również otwierać sprawozdanie z premiery „Niemców“. Teatr Współczesny jest bowiem jedną z piękniejszych placówek teatralnych w kraju.

3

Przytoczona poprzednio „rozmowa podsłuchana“ może stanowić parodystyczny nieco, ale trafny przykład dowolności, z jaką nie tylko publiczność, lecz także reżyserzy, aktorzy i nawet krytycy interpretują zdawałoby się proste i jak najbardziej komunikatywne (w sensie nie tylko teatralnym) sprawy, które autor „Niemców“ porusza poza głównym dramatem profesora Sonnenbrucha, dochodzącym do punktu kulminacyjnego podczas jego rozmowy z Joachimem Petersem w III akcie. Dowolność tę uzasadnia — jak sądzę — różnorodność środków dramatycznych, zastosowanych w jednym utworze: od migawkowego, opisowo-sprawozdawczego charakteru pierwszego aktu, przez dwa dalsze, opierające rozwój akcji przede wszystkim na motywacji psychologicznej, do potraktowanego szkicowo epilogu (na którym nb. można zbudować fabułę nowej sztuki).

Dramat profesora Sonnenbrucha narasta w nim samym. Wówczas nie ma już na scenie żadnej z tych osób, które poprzednio poznaliśmy w działaniu. Mogłoby się wydawać, że ci wszyscy ludzie, cała rodzina Sonnenbruchów i Hoppe z synem, odegrali już swoją rolę do końca i dalsze ich losy powinny być zupełnie obojętne. Utrzymuje się jedynie pełna współczucia ciekawość dla dalszych losów Ruth. Tymczasem ostatni, dramatyczny i pełen napięcia dialog między profesorem i Petersem (mimo dłużyzn jakie tej scenie zarzucano, tak jakby można w niej było powiedzieć mniej niż zostało powiedziane) podnosi moralny ton konfliktów oraz komentuje ich wyraz polityczny. W czasie tej decydującej dla dalszych losów profesora Sonnenbrucha dyskusji przestają być również obojętne dalsze losy innych Niemców, zwłaszcza Liesel i Willi'ego. Gdyby autor zostawił sztukę bez epilogu, każąc „resztę“ dopowiedzieć wyobraźni widza, ocenić *dramatis personae* za ich czyny i wymierzyć im sprawiedliwość — wówczas ów „sąd wyobraźni“ tylko Ruth i może profesora Sonnenbrucha uwolniłby od winy i kary. Jednak rzeczywistość jest inna, innymi kryteriami operują sądy denazyfikacyjne w zachodnich strefach Niemiec.

Dlatego potrzebny był epilog, w którym poznajemy przemienionego już profesora Sonnenbrucha, komentującego poprzednie zdarzenia argumentami politycznymi. Człowiek, którego zawiódł „instynkt moralny“, nauczył się oceniać życie miarą rozumu, dzięki czemu znajduje w sobie dość sił na wyrzucenie własnego syna za drzwi. Ten gest jest tak rzetelny i zrozumiały, że nie mamy powodu nie wierzyć słowom Sonnenbrucha, świadczącym o przemianie, jaka w nim zaszła. Uzasadnioną wątpliwość budzi jedynie jego zapewnienie, że „nie czuje się emerytem“. Zdawał sobie z tego sprawę autor, skoro po czwartej — po Krakowie, Warszawie i Wrocławiu — szczecińskiej premierze swojej sztuki wprowadził małą, ale w dużym stopniu rozwierającą tę wątpliwość zmianę. Polega ona na pokazaniu w epilogu przedstawiciela niemieckiej młodzieży demokratycznej, pokolenia świeżego, nie zatrutego jadem hitleryzmu, które powinno nabierać coraz więcej siły, decydującej o odrodzeniu Niemiec w szczerze demokratycznym duchu. Nową postać epilogu znamy z krótkiej sceny II aktu — jest nią Heini, syn Hoppego.

Początkowe zdania poprawionego epilogu nawiązują tylko, uprzedzają tę zmianę, której ciężar umieszczony został na samym końcu, w dopisanej ostatniej scenie:

„*Hoppe:* Przepraszam, panie profesorze, mój Heini kręci się tu po korytarzu. Natarłem mu uszów, bo przecież powinien teraz siedzieć w laboratorium, ale — powiada — chciałby dwa słowa z panem profesorem w sprawie tego egzaminu. Pan profesor psuje go swoją dobrocią....“

Dalszy ciąg odbywa się jak w pierwszej redakcji, dopiero w ostatniej scenie, w której profesor podpisuje akt rezygnacji z katedry, zjawia się Heini. Słyszy i rozumie decyzję profesora.

Oto nowe zakończenie: „*Sonnenbruch:* (w y p r o s t o w a n y z a b i u r k i e m o d p r o w a d z a B e n e c k i e g o o c z y m a, n a g l e s p o s t r z e g a o b o k d r z w i p o d ś c i a n ą H e i n i'e g o, t w a r z m u s i ę p o w o l i z m i e n i a, r o z j a ś n i a).

Heini: (m a c h i n a l n i e p o d c h o d z i k i l k a k r o k ó w, p r z e s t r a c h i z m i e s z a n i e w o c z a c h).

Sonnenbruch (z u ś m i e c h e m): Heini? (i d z i e k u n i e m u). Widzę po twojej minie, że słyszałeś... (s t a j e p r z y n i m, k ł a d z i e m u d ł o ń n a r a m i e n i u). Głowa do góry, mój chłopcze! Nie wolno zatrzymywać się w połowie drogi. Wyjaśniliśmy sytuację — i będziemy robić swoje. Tak, będziemy robić swoje! (z n a g ł y m w z r u s z e n i e m p r z y g a r n i a g o d o p i e r s i, s a m r ó w n o c z e ś n i e j a k b y k r z e p n ą ł i o d n a j d y w a ł n o w e s i ł y w t y m u ś c i s k u).“

Jak widzimy ta nieznaczna, oparta raczej na „podtekście“ niż na tekście poprawka dopełnia ideologicznej wymowy problemu „Niemców“ i osobistego konfliktu profesora Sonnenbrucha. Co więcej, konflikt „człowieka samotnego“, który przegrał walkę o swoje „azylum“ zyskuje szerszą, bardziej uzasadnioną perspektywę społeczną.

4

Udział Teatru w wydobyciu pewnych szczególnych rysów sztuki Kruczkowskiego (a zatarciu innych) wyjaśnia zestawienie krakowskiej (Bronisław Dąbrowski) i warszawskiej (Erwin Axer) inscenizacji, w których dwie różne metody realizacji scenicznej inaczej naświetlają problematykę utworu — ze szczecińskim debiutem reżyserskim *Jana Perza*. Dwa pierwsze wypadki są przykładem świadomego zastosowania rozmaitych środków teatralnych dla komplikowania albo upraszczania wymowy faktów. Reżyser szczecińskiego przedstawienia przystąpił do pracy nad tą trudną sztuką z o wiele uboższym zasobem środków i z nierównym zespołem aktorskim. Dlatego inscenizacja w teatrze szczecińskim grzeszyła miejscami nieporadnością.

Przełamanie epilogu przez Axera miało zdaje się jedną tylko zaletę: od pierwszej chwili wprowadziło profesora Sonnenbrucha jako główną osobę dramatu. W inscenizacji Dąbrowskiego profesor jest jednym ze środowiska, jednym z Sonnenbruchów, którego istotną rolę wydobywa dopiero epilog. W Szczecinie profesor Sonnenbruch był postacią pierwszoplanową dzięki unerwionej, pełnej temperamentu grze *Stanisława Bryłińskiego*. Axer złożył ciężar przedstawienia przede wszystkim na barki aktorów, którzy na ogół wygrali wszystkie subtelności dialogu. Dąbrowski starał się aktorom uprościć zadanie przez bardzo wyraźny układ sytuacyjny, albo wprost przez efekty zewnętrzne, pozwalające wydobyć właściwe akcenty środkami technicznymi, lub odpowiednim zastosowaniem rekwizytów. Młody reżyser Perz, jakby zapomniał o rekwizytach (może to wina premierowej gorączki), gubiły mu się nawet tak proste motywy sztuki, jak jabłko ofiarowane Chaimkowi i melodia przewijająca się przez migawkowe obrazy I aktu. Można powiedzieć, przedstawienie bez żadnych efektów, ale też — i tę wartość należy podkreślić — bez najmniejszego efekciarstwa.

W krakowskim przedstawieniu na pierwszy plan wysuwa się charakter środowiska, dzięki czemu mocne wrażenie wprowadza dysonans, spowodowany wejściem Petersa. Zyskuje też na takim ujęciu III akt, a zwłaszcza decydująca rozmowa Petersa z profesorem, w której kapitulacja fałszywych argumentów wobec ideowej prawdy nie powinna budzić najmniejszej wątpliwości. Z rozmowy tej profesor musi wyjść całkowicie zdruzgotany: Peters urasta do wielkości symbolu. Inscenizacja Dąbrowskiego jest pod tym względem wzorowa. Ale co ciekawsze w przedstawieniu szczecińskim — chyba dzięki intuicji aktorów — przeprowadzenie III aktu było zadziwiająco trafne.

Najlepsze wykonania aktorskie znalazły w Szczecinie trzy główne role: profesor Sonnenbruch, Joachim Peters i Ruth.

Stanisław Bryłiński jako profesor Sonnenbruch wydobył z roli akcenty charakterystyczne, mniej zwracając uwagi na jej wewnętrzny nurt intelektualny, wiodący go do szkodliwej i brzemiennej w skutki izolacji. Wyjątkowo sugestywny w roli Petersa *Wiktor Grotowicz* był zarazem może najbliższy z dotychczas oglądanych kreacji tego typu postaci. Nową interpretację Ruth dała *Maria Malicka*. W tym ujęciu trudno doczepić Ruth jakąś „filozoficzną łatkę“ w rodzaju „nietzscheanizmu“, „egzystencjalizmu“, albo przeciwnie „heroizmu“. I słusznie. „Filozofii“ mocnych przeżyć, reprezentowanej przez Ruth, nie można brać zbyt poważnie, tak jak nie bierzemy poważnie frazeologii Tourterelle'a wyrażonej truizmem: „słońce śmieci dla wszystkich“. W interpretacji Malickiej „mocne przeżycia“, to u Ruth tylko słowa, pokrywające wewnętrzny, głęboko ukryty bunt wobec koszmarnej rzeczywistości, bunt człowieka ulepionego z dobrej gliny. Nic nie zmieni faktu, że Ruth ginie dla wielkiej sprawy. Ginie, ponieważ nie zawiódł jej „instynkt moralny“ Również Berta w interpretacji Burskiej stanowi aktorsko silną pozycję przedstawienia.

Inni na próżno oczekiwali pomocy reżysera, któremu z kolei w najmniejszym stopniu nie pomógł scenograf.

Bogdan Butryńczuk

ROMAN BURZYŃSKI

FOTOGRAFIKA

OBIEKTYW — ŁĄCZNIKIEM

Czechosłowacka organizacja świata fotograficznego, która od dawna żywo interesuje się fotografiką polską, wystąpiła ostatnio z inicjatywą nawiązania ściślejszej współpracy. „Ceskoslovenski Fotograficki Svaz" zaproponował Polakom:

1) wypożyczenie do Czechosłowacji na przeciąg pół roku wystawy fotografiki polskiej „Pokój zwycięża", otwartej w grudniu, w Warszawie, w Muzeum Narodowym,

2) poświęcenie jednego numeru miesięcznika „Czechosłowacka Fotografia", będącego organem CFS, fotografice polskiej,

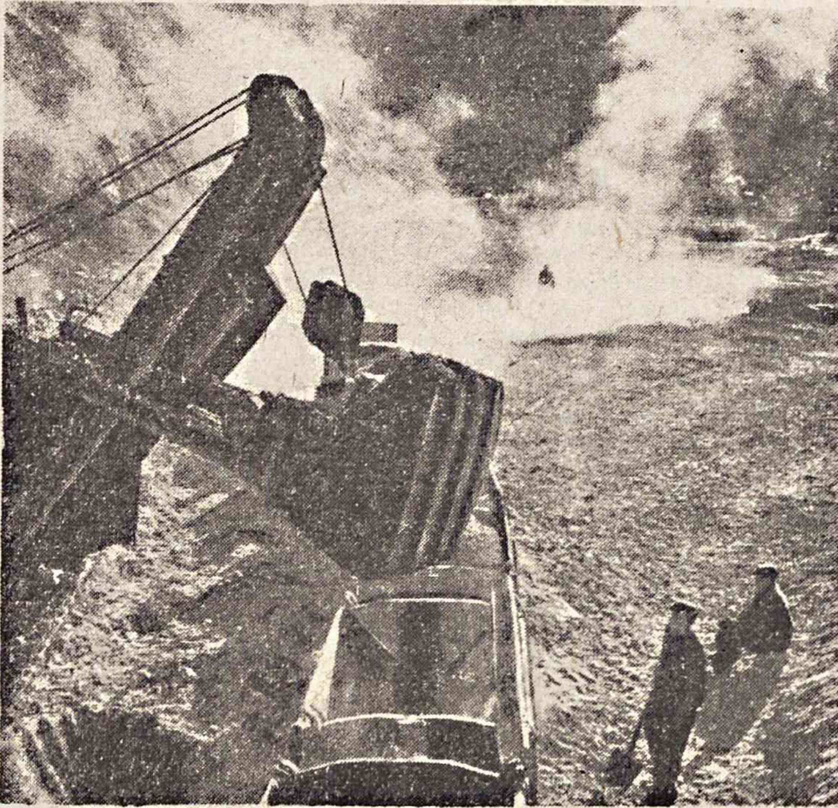
3) nawiązanie pertraktacji w sprawie powołania do życia międzynarodowej unii stowarzyszeń fotograficznych państw demokracji ludowych, z tym nawet, iż pierwszeństwo organizacji Czechosłowacja byłaby skłonna oddać Polakom.

Wystawę „Pokój zwycięża" pragną Czechosłowacy pokazać kolejno we wszystkich swoich większych miastach. W „polskim" numerze swego miesięcznika pragnęliby widzieć kilka artykułów polskich autorów, oraz około 20 reprodukcji prac polskich fotografików.

Istnieją duże różnice pomiędzy fotografiką czechosłowacką a polską, i to zarówno w jej założeniach i środkach artystycznych, jak i w strukturze organizacyjnej.

Życie fotograficzne koncentruje się w Czechosłowacji w tzw. Klubach Fotograficznych, których w kraju jest 130, o łącznej liczbie członków 5.000. Niektóre większe miasta mają po kilka klubów, np. w Pradze istnieje 7 klubów. Najstarszy z nich obchodził już 50-lecie swego istnienia. Kluby są niekiedy bogato wyposażone w urządzenia techniczne. Posiadają ciemnie, laboratoria, atelier, czytelnie i biblioteki do użytku swych członków. Centralną organizacją klubów jest Ceskoslovenski Fotograficki Svaz z siedzibą w Pradze. Wydawane przez nich pismo o nakładzie 5 tys. egzemplarzy, ilustrowane doskonałą techniką wklęsłodrukową, jest na tyle dochodową imprezą, że pokrywa koszty utrzymania biura centrali związku. Raz w miesiącu odbywają się w Pradze zjazdy delegatów klubów, na które przybywa przeciętnie ok. 40-tu delegatów, dla omówienia spraw bieżących. Centrala organizuje rocznie kilkadziesiąt wystaw fotograficznych w kraju i zagranicą. Raz w roku wydaje almanach czechosłowackiej fotografii zawierający około 70 plansz wybitniejszych prac swych członków.

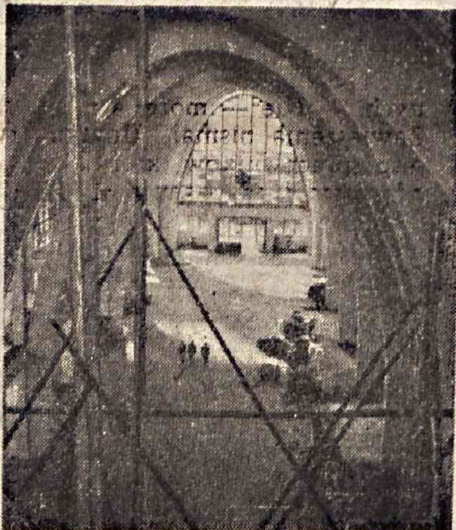
Członkami czechosłowackich klubów są amatorzy, a więc ludzie uprawiający sztukę fotograficzną z zamiłowania, poza swym zawodem. Zawodowym fotografem w Czechosłowacji jest w zasadzie tylko właściciel tzw. „zakładu" fotograficznego.



Fotografika czechosłowacka. Jan Mertlik — „Pomocnik człowieka"

Tu można powiedzieć, iż organizacja polskiego świata fotograficznego poszła o duży krok naprzód w stosunku do Czechosłowacji. W Polsce wytworzył się w sposób wyraźny typ artysty - fotografa, zwanego u nas fotografikiem. Fotograficy polscy zrzeszeni są w Polskim Związku Fotografików, (PZF), wchodzącym w skład Rady Stowarzyszeń Artystycznych. Fotografika jest ich zawodem. Amatorzy posiadają swoją odrębną organizację, którą jest Polskie Towarzystwo Fotograficzne, przygarniające jednak w swoje szeregi chętnie i zawodowców (nawet i spośród właścicieli „zakładów" fotograficznych), jeżeli ci interesują się pracami towarzystwa.

Czechosłowacy uprawiają u siebie to, co w gwarze fachowej zwie się „czystą" fotografią. Przetłumaczone na język popularny wygląda to tak: trzeba zrobić dobre, bardzo dobre zdjęcie, i z tego zdjęcia trzeba zrobić bardzo dobre powiększenie, „bez cudów", bez zmiękczeń, stwardnień, czy innych specjalnych zabiegów. Dowcip ostatecznego efektu leży zatem przede wszystkim we frapującej tematyce obrazu fotograficznego oraz w jego kompozycji.



Fotografika czechosłowacka. K. O. Hrube — „Koniec pracy"

Polacy idą innymi drogami. Zarzucili już wprawdzie prawie wszystkie techniki specjalne jak bromolej, gumę, przetłok, wydaje mi się jednak, że raczej z powodu powojennego braku farb i pędzli. Niejeden z nich wzdycha, by powrócić do bromoleju, gdy w PDT będą już pędzle. W braku gumy arabskiej szukają technik prostszych, wywodzących się od bromu (popularnie: zwykłe „powiększenie" na papierze do powiększeń), ale nadal specjalnych jak solaryzacja, fotonit. Bo! Były nawet w ostatnich latach próby przeszczepienia do fotografiki prądów nadrealizmu i abstrakcjonizmu. Nałogowo-tradycyjny polski romantyzm zjawia się nawet w obrazach fotograficznych, przedstawiających przodownika pracy na trasie W—Z!

Skonfrontowanie fotografiki czechosłowackiej z polską byłoby zatem niezwykle ciekawe i pouczające.

I tam, i u nas fotografika zrozumiała, iż nie tylko włączyć się musi w nurt życia socjalistycznego, ale że ma szanse jedyne w swoim rodzaju: oto fotografika może wskazać innym dziedzinom sztuki, że to „włączenie" się, tak jeszcze dla niektórych artystów niezrozumiałe, nie jest wcale trudne.

Fotografia jest chyba najtańszym instrumentem współpracy międzynarodowej. Przesyłka całej wystawy, obejmującej 100 eksponatów zmieści się w niewielkiej skrzynce. Wszelkie wystawy fotograficzne znajdują zawsze i wszędzie liczną i chętną publiczność. Gdy wymiana wystaw czechosłowackich i polskich będzie faktem dokonanym, przekonamy się naocznie, który kierunek: czechosłowacki, czy polski są kierunkiem przyszłości dla fotografiki.

Roman Burzyński

Nowe teorie w fizyce

Pod koniec roku — kiedy sumuje się bilanse ubiegłych dwunastu miesięcy i odkłada je do archiwum — pewna wiadomość wprawiła w zdumienie cały świat. Chodzi o Alberta Einsteina. Einstein oznajmił, że po 30 latach studiów opracował nową teorię, której konsekwencji w odniesieniu do myśli naukowej nie można jeszcze przewidzieć w całej rozciągłości.

Aby podkreślić ważkość tej pracy, poświęconej teorii powszechnej grawitacji, pracy, która będzie ogłoszona w dodatku do trzeciego wydania dzieła „Znaczenie teorii względności" — Einstein określa ją jako „największą zdobycz naukową ery atomowej" i oznajmia, że stanowi ona „klucz wszechświata" obejmujący swym zasięgiem „wszystkie zjawiska fizyczne połączone jedną koncepcją uniwersalną i stanowiące jedyny klucz do zrozumienia zjawisk najrozmaitszych sił, które przejawiają się w kosmosie".

Teoria ta sprowadza do wspólnego mianownika koncepcję grawitacji i elektromagnetyzmu, tak jak dawniej do wspólnego mianownika sprowadzone zostały pojęcia materii i energii. Ta jednolita koncepcja wynika z układu atomu, który aczkolwiek niedostępny dla materialnego badania otworzył olbrzymie perspektywy przed nauką i doprowadził do niebywałego wzrostu potęgi człowieka. Czy ta nowa zdobycz einsteinowska będzie miała tak daleko idące konsekwencje? Na to pytanie odpowie rok 1950.

Oświadczenie prof. senatora

CASTELNUOVO

złożone redakcji organu K. C. komunistycznej partii Włoch, „Vie Nuove"

Fragmentaryczne informacje w dziennikach omawiające nowe teorie Einsteina są mało zrozumiałe. Mam wrażenie, że Einstein po stworzeniu teorii [illegible] nowy system drugiej teorii względności, w przeciągu około 30 lat efektywnie pracował nad rozwinięciem teorii unitarnej, która powinnaby związać grawitację z elektromagnetyzmem.

Wydaje mi się, że dwadzieścia lat temu, gdy Einstein liczył sobie lat pięćdziesiąt, doszedł już do zamierzonych rezultatów swych badań i wtedy publiczność okazywała wielkie zainteresowanie i chęć zaznajomienia się z istotą jego teorii. Einstein był wtedy w Berlinie i dom jego był dosłownie oblegany przez dziennikarzy, którym oznajmiał, że właściwie nie ma im nic nowego do powiedzenia.

Pewien dziennikarz amerykański chciał nawet podać fototelegraficznie pierwsze wiadomości o tym rzekomym odkryciu. Ale autor ograniczył się wtedy jedynie do krótkiej informacji podanej berlińskiej Akademii Nauk.

Z osiągnięciem ówczesnych rezultatu swych studiów nie był zapewne



Albert Einstein

zupełnie zadowolony, gdyż ostatnie 20 lat poświęcił nadal wytężonej pracy w tym kierunku.

Jeżeli dziś udało mu się dojść do zupełnie zadowalającej teorii — to w każdym razie nic o tym jeszcze nie wiemy i musimy czekać na informacje, które ogłoszą o niej pisma naukowe Stanów Zjednoczonych.

Osobiście spodziewam się, że uda mu się dojść do rozwiązania problemów, które niepokoją go od 30 lat i do ostatecznego ustalenia teorii traktującej zarówno o zjawiskach grawitacyjnych jak i elektromagnetyzmie. Stanowiłoby to realny postęp w naszym rozumieniu przyrody.

Guido Castelnuovo

przełożył Edward Ligocki

TEATR

AKTORZY I LALKI

GRAJĄ RAZEM W POZNANIU

Przedstawienie, jakie widziałem w Państwowym Teatrze Młodego Widza w Poznaniu nasunęło mi szereg uwag. Nie ulega wątpliwości, że sieć takich teatrów powinna pokryć cały kraj, że wszędzie tam, gdzie wydaje się nieodzowne istnienie przynajmniej jednego stałego teatru dramatycznego — wskazane jest utwo-



„Karabas-Barabas" według Aleksego Tolstoja w Państwowym Teatrze Młodego Widza w Poznaniu

rzenie drugiej jeszcze sceny: dla dzieci i młodzieży. Potrzeby młodych i najmłodszych w tym zakresie nie są bynajmniej mniejsze niż publiczności dorosłej, a ich lekceważenie byłoby równoznaczne z wyrzeczeniem się przez państwo jednego z najważniejszych instrumentów masowego, ideologiczno-artystycznego oddziaływania na odcinku tak doniosłym, jak wychowanie młodego pokolenia. Łączy się z tym, oczywiście, konieczność wypracowania i ustalenia stylów i rodzajów widowisk młodzieżowych, jak również szczególnej troski i opieki wymagająca, a pilna zarazem, sprawa dostarczenia Teatrom Młodego Widza odpowiedniego repertuaru.

Blisko pięcioletnia działalność poznańskiego teatru dla dzieci i młodzieży stanowi przykład wytężonej pracy grupy artystów-entuzjastów nad stworzeniem właściwego typu sceny młodzieżowej. Wysiłek ten widoczny jest i w doborze repertuaru (m. i. kilka prapremier), i w próbach ustalenia samej koncepcji teatru, a więc wahania się między marionetką a żywym aktorem. Okres eksperymentowania zakończył się syntezą: Teatr rozpoczął montowanie widowisk mieszanych — z jednoczesnym udziałem lalek i aktorów. Ten rodzaj widowisk dla dzieci, od dawna już znany w Związku Radzieckim i Czechosłowacji, zyskuje i u nas coraz większą i zasłużoną popularność. Wymaga on jednak od autora, plastyka, kompozytora, reżysera i całego artystycznego i technicznego zespołu, wielkiego, zbiorowego wysiłku — i tylko ten zbiorowy, wciąż doskonalony wysiłek — przy stałym kontrolowaniu osiągniętych rezultatów i w oparciu o niedoścignione wzory Obrazcowa — zapewnić może nowemu rodzajowi sztuki teatralnej pomyślny rozwój i na naszym terenie.

W ramach Festiwalu Sztuk Radzieckich wystawił Państwowy Teatr Młodego Widza w Poznaniu widowisko mieszane (kukiełki i żywi aktorzy) **„Karabas-Barabas"** oparte na popularnym „Złotym kluczyku" **Aleksego Tołstoja.** Bajkę opracowali **Witold Koweszko** i **Jan Wesołowski.** Z tołstojowskiej opowieści wykrojono oczywiście tylko niektóre fragmenty; dają one jednak wcale niezłe wyobrażenie o całości i zachowują atmosferę zdrowego optymizmu stanowiącą zasadniczą wartość wychowawczą „Złotego kluczyka".

Kukiełki ludzi i zwierząt, wykonane nader pomysłowo (kier. plastyczny — **Irena Pikiel**), utrzymane są w stylu realistycznym, z lekką jedynie stylizacją. Prawidłowe ujęcia dekoracyjne pozwalają żywym aktorom harmonijnie włączyć się do akcji, głosy aktorów ukrytych pokrywają się na ogół bezbłędnie z ruchami lalek. Pewne usterki w poruszaniu się kukiełek, dające się zauważyć zwłaszcza przy ich przejściu z jednej płaszczyzny scenicznej na drugą, wytłumaczone są warunkami poznańskiej scenki, gdzie „obsługujący" lalki aktorzy muszą nierzadko czołgać się dosłownie na czworakach.

Zadanie reżyserki **Marii d'Alphonse,** odpowiedzialnej za należyte uzgodnienie wszystkich, jakże różnorodnych, elementów widowiska, nie było łatwe. Osiągnięty sukces jest jednak niewątpliwie sukcesem całego — zarówno artystycznego, jak i technicznego — młodego zespołu. Skazani na specyficzną anonimowość, niewidoczni aktorzy wykonywali swoje role z zapałem niemniejszym od tego, który cechował aktorów wcielających się na scenie w postaci Karabasa-Barabasa czy Taty Karola. Szczere, niewątpliwe umiłowanie teatru, lalki i — młodocianej widowni, które zauważyłem u członków zespołu poznańskiego Teatru Młodego Widza, jest, jak mi się wydaje, nie tylko głównym motorem ich zbiorowego wysiłku, ale stanowi również gwarancję jego trwałości.

Eugeniusz Żytomirski

Na pocztówce z Pragi *FILM*

„ROK 1848"

Pierwszą, długo wyczekiwaną niespodzianką filmową Pragi, jaką ujrzeliśmy na tutejszych ekranach z początkiem stycznia br., był historyczny oraz reż. Vaclava Krsky pt. „Rok 1848". Niezależnie do takich czy innych usterek, „Rok 1848" (czeski tytuł: „Revoluczni rok 1848") jest bezsprzecznie mocniejszy i wyrazistszy od innego historycznego obrazu powojennej produkcji czechosłowackiej — wyświetlanego niedawno w Polsce — „Jana Rohacza z Dubé".

„Rok 1848" (wg. scenariusza K. J. Benesza, M. Kratochvila i reż. Otokara Vávry) kreśli krótką i tragiczną, a jednak jak pełną entuzjazmu i hartu, historię praskiej rewolty studentów i robotników, na których czele stanął młody poeta—radykał J. V. Fricz. Przedstawione są tutaj dwa światy: z jednej strony zgnuśniałe mieszczaństwo, gotowe pójść na każdy kompromis z cesarzem Ferdynandem V — z drugiej młodzież, robotnicy i wszyscy ci, dla których „Marsylianka" już wtenczas była najmocniejszym politycznym credo. Podczas Zjazdu Słowiańskiego, w dniu 12 lipca 1848 dochodzi do krwawych rozruchów. Lud Pragi walczy na barykadach, Robotnicy obsadzają fabryki i pałace. Rozwścieczony gen. Windischgrätz (którego żona ginie od kuli „buntowników") skierowuje z Hradczan ogień armatni na miasto. Powstańcy kapitulują w końcu, wskutek zdrady mieszczaństwa, lecz walkę swoją prowadzić będą nadal w ukryciu.

Konstrukcja filmu jest jasna i zrozumiała, ujęta w normy łatwostrawnego wykładu historycznego— na tle oryginalnych, nie makietowych fasad o 101 lat starszej, choć wiecznie tej samej Pragi. Każda najmniejsza uliczka, zaułek czy typowe strome „staromietskie" schody są fragmentami z prawdziwego zdarzenia: i to chyba najbardziej sugestywnie oddziaływuje na widza. Reżyser Krska wniknął w każdy najmniejszy szczegół — nieistotny może dla przeciętnego czeskiego krytyka. I tak np. nasz delegat na Zjeździe Słowiańskim przemawia płynną polszczyzną, po ulicach Pragi rozbrzmiewa melodia „Jeszcze Polska nie zginęła" do słów hymnu Słowian; wśród sztandarów widzimy ówczesne polskie orły; polski tekst odezwy zjazdowej odpowiada oryginałowi itd., itd.

Z całej plejady wybitnych artystów czeskich wyróżnia się tym razem mniej znany Sasza Rasilov w roli opasłego mieszczucha i Vladimir Ráz jako rewolucjonista Fricz (nad wyraz ambitny i przystojny aktor). Czeskie postaci historyczne (jak Palacky, Havliczek, Szafarzik, Brauner, którymi nie wiadomo czemu aż tak bardzo przeładowano film) oraz Bożena Niemcova i Fr. Smetana — wyszli raczej blado. Zjawiają się raz po raz w jakichś mniej znamiennych epizodach i nikną. Muzyka filmu (Fr. Skvora), kostiumy (Fr. Vachy) i kamera (J. Stallicha) — bez zarzutu.



Scena z filmu „Rok 1848"

Aleksander Kulisiewicz

O „LUBOW JAROWAJA", AKTUALNOŚCI I ROMANTYZMIE

(Dokończenie ze strony siódmej)

grając profesora Gornostajewa. Jego profesor miał te wszystkie cechy typowe prawdziwych uczonych, których niespokojna starość i szukanie prawdy musiały doprowadzić do obozu rewolucji. Gornostajew przechodzi w sztuce ewolucję podobną (chociaż słabszą) do przemian Lubow. Opaliński zagrał wszystkie odcienie tej pięknej scenicznie postaci z prawdziwym kunsztem. Żonę profesora, zwykłą mieszczkę, nie widzącą niczego poza swymi drobnymi, domowymi sprawami, grała dobrze **Maria Gella.** Trudną postać Panowej, kobiety, która gardzi białymi a nienawidzi jednocześnie (żywiąc do nich pewien szacunek) bolszewików, zagrała bardzo trafnie i przekonywająco **Maria Bogurska.** W jej ujęciu czuło się to ostatnie stadium rozkładu, kiedy wróg już nie może nawet kąsać, a tylko nienawidzi.

Ogromnie ważną jest w sztuce rola komisarza Koszkina. On jest właśnie tą najbardziej piękną, dojrzałą postacią w sztuce. **Alfred Szymański** zagrał Koszkina na ogół dobrze.

Spośród jego zastępców, których grali **Krzywdziak, Słociński** i **Burnatowicz,** wybijał się ten ostatni, dając bardzo prawdziwą i plastyczną postać Groznoja.

Dobrze grali białogwardziejskich oficerów **Eugeniusz Fulde** i **Roman Wojtowicz.** Świetną, chociaż niewielką rólkę Pikałowa zagrał doskonale **Marian Jastrzębski.**

Trzeba również podkreślić doskonałe epizody, jakie dali **J. Dąbrowska** jako wieśniaczka Maria, oraz **E. Luberadzki** i **J. Jastrzębski,** jako je synowie. Postaci Czyra, Zakatowa i Folgina znalazły dobrych odtwórców w osobach **Tadeusza Białkowskiego, Ludwika Ruszkowskiego** i **Jerzego Fitio. Eugeniusz Solarski** dał w miarę obrzydliwą i śliską postać kreatury Jelisatowa.

Humorystyczne akcenty wprowadzało za każdym razem pojawienie się Duni, która bardzo swoiście zrozumiała „awans" społeczny, reprezentując bodajże pierwszy znany mi w teatrze typ szabrowniczki. Grała ją **Helena Chaniecka.**

Zastrzeżenia pewne budził elektrotechnik — a zarazem sekciarz Kołosow, gotowy oddać swe życie, aby uratować bliźniego, choćby to była nawet ostatnia kanalia. **Kazimierz Meros** zbyt może upoetycznił swego bohatera.

Poza wymienionymi afisz zawiera jeszcze kilkanaście pomniejszych pozycji. Grali wszyscy dobrze, czuło się szkołę zbiorowej gry Dąbrowskiego, która tak świetnie wypadła w „Trzech siostrach".

Wróćmy teraz do naszego pytania, postawionego na początku. Co jest aktualnego dla nas w sztuce Treniewa? Oczywiście to, że pokazuje cały romantyczny patos, piękno Rewolucji, że pokazuje na tle ginącego starego życia narodziny nowego człowieka.

Sztuka Treniewa jest dla naszych reakcjonistów cenną pomocą w zrozumieniu tego okresu, który stał się przecież podwaliną dzisiejszego Związku Radzieckiego. Olbrzymim walorem jej jest właśnie romantyzm. I ten moment wydaje mi się szczególnie ważny. Sztuki radzieckie pokazujące nowe życie, nowych ludzi, cechuje właśnie postawa romantyczna. Nie jest to jednak romantyzm mglisty, symboliczny, szukający treści poza życiem.

Romantyzm sztuk radzieckich wiąże się ściśle z realistyczną postawą wobec życia. Pokazuje on życie w całej jego prawdzie i pięknie walki postępowego z zacofanym. Nie można przyjąć innej postawy wobec współczesności socjalistycznej, jak właśnie postawę socjalistycznego romantyzmu. Pozytywizm bowiem **godził** z życiem, demaskował niektóre jego przejawy. Natomiast oddać całe piękno tworzącego się życia może tylko postawa romantyczna. I ona właśnie powinna cechować również i naszą współczesną dramaturgię.

Fadiejew nazwał radziecki realizm socjalistyczny „organiczną syntezą realizmu i rewolucyjnej romantyki". Myślę, że warto u nas o tym pamiętać. Warto przemyśleć nasz stosunek do pozytywizmu raz jeszcze, otrząsnąć się z sugestii, wywywołanych nie chcący zresztą żarliwymi obronami pozytywizmu Jana Kotta. Oczywiście, Kott miał wiele racji, ale przeczytano jedno, zrozumiano drugie. Ktoś trzeci powtórzył, czwarty przekręcił. A piąty i dziesiąty, że właśnie realizm i tylko krytyczny, że wygrzebujemy sztuki demaskujące mieszczańskie zło itd. I od słusznego stanowiska w przesadę.

Oczywiście: Zapolska i Perzyński i nawet Bałucki to sztuki potrzebne, elektryzujące dziś jeszcze widownię (np. „Moralność Pani Dulskiej"). Ale są to sztuki jakby defensywne w argumentacji. Nawet w oskarżeniu. A dzisiaj potrzeba i to coraz bardziej sztuk innych. Patos naszych czasów leży właśnie w postawie zdobywczej.

Zdobywanie człowieka dla nowego życia, dla nowej socjalistycznej moralności.

A tę zdobywczą postawę wobec widza spełnić mogą jedynie sztuki ofensywne, sztuki romantyzmu socjalistycznego.

Takie jak współczesne radzieckie, takie jak „Lubow Jarawaja".

Aleksander Jackowski

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA. Adres redakcji: Warszawa, ul. Wiejska nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn. 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Rękopisów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Adres administracji: Warszawa, ul. Wiejska nr 12 tel. 810-26 Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 100 zł, kwartalna 300 zł — Konto w PKO — I. 4739 B 99702 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo Oświatowa „Czytelnik"